L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

JUIN-JUILLET
1983
n° 299/300

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	135 F	160 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	150 F	185 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD, 23, rue Bénard, 75014 Paris répondront à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 3e TRIMESTRE 1983

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z404

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE(1)

Le document présente un des plus célèbres jazz du début du style "Nouvelle Orléans" (1922); il est difficile de dater exactement l'apparition du jazz, la date la plus acceptable se situerait aux environ de 1900; avant 1900, c'est la période du "RAG-TIME" dont les exécutants utilisent certaines formes de la musique européenne (marches, polonaises, quadrilles, polkas) en leur appliquant les rythmes africains, et en les accentuant grâce au banjo, au piano et à la guitare; le rag time était surtout apprécié par un public de tendances bourgeoises.

Mais en même temps se constituait dans les quartiers pauvres des groupes populaires qui se produisaient surtout en Louisiane et particulièrement à la Nouvelle Orléans : les origines de cette musique sont très complexes : l'élément essentiel est afro-américain (chants de plantations, gospels, cantiques hérités des anciens esclaves) auquel s'ajoute un élément hispano-français moins évident, mais du à l'influence des colonisateurs, la Louisiane ayant été française jusqu'au traité de 1763, date à laquelle elle devint espagnole, puis redevint française avant d'être cédée aux Etats-Unis en 1803.

Ce qui est certain, c'est que ce jazz dit Nouvelle Orléans, connaît une grande faveur dans les cabarets, les bars de la Nouvelle Orléans, à Story Ville en particulier, et aussi sur les "rivers boats", ces bateaux à aubes qui circulaient sur le Missisipi, dont les propriétaires engageaient des orchestres noirs pour animer le voyage sur le fleuve.

Mais en 1917, les Etats-Unis entrent en guerre; pour éviter tout risque d'insurrection dans ce quartier noir où la ségrégation est mal acceptée (comme d'ailleurs dans le reste du pays), ils décrétèrent la fermeture des établissements de Storyville; devenus chômeurs bon nombres de noirs vont chercher du travail dans les usines; beaucoup préfèrent poursuivre leur vie de musiciens ambulants et sont attirés vers Chicago.

C'est le cas de Joë Oliver et de son groupe de musiciens qui constituèrent le "King Oliver's Creole Jazz Band".

Autrefois le terme de créole s'appliquait au blancs nés dans les colonies jusqu'à l'acquisition de la Louisiane par les Etats-Unis, sous l'influence de l'occupation franco-hispanique, il y avait eu de nombreux métissages; la convention française avait voté l'abolition de l'esclavage, si bien que les métis aussi bien que les noirs étaient devenus citoyens; en principe du moins la situation changea lorsque les Etats-Unis furent maîtres de la Louisianne et, comme les états du Sud, malgré leur défaite dans la guerre de Sécession, étaient intraitables en ce qui concerne le problème racial, une loi de 1889 décida que les créoles, quel que fut leur degré de culture étaient considérés comme des noirs et soumis aux mêmes règles.

Joseph Oliver, dit Joë Oliver nait en 1885 à la Nouvelle Orléans; c'est à l'âge de 15 ans qu'il commence à jouer du cornet, à apprendre le solfège et la musique avec l'aide d'un musicien dea rivers boats qui l'engage dans son orchestre malgré l'opposition de son père; il

SOMMAIRE

40e Année JUIN-JUILLET nº 299/300

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

remonte ainsi la rivière jusqu'à Bâton-Rouge; à son retour, il est valet de pied dans une famille blanche, mais il continue à travailler la musique, puis il est engagé dans des cabarets, conquiert ainsi la notoriété et ses admirateurs lui décernent le titre de King.

Ce titre de King que porteront par la suite bien des musiciens célèbres consacre une sorte de prééminence : le Premier King semble avoir été un des pionniers du jazz, Buddy Bolden (1862-1931) coiffeur de son état, mais aussi grand animateur de jazz à Story Ville; sa popularité est telle que ses admirateurs lui vouent un véritable culte c'est à qui touchera son chapeau melon, ses instruments; il encourage ses auditeurs à marquer soit en frappant des mains, soit en tapant des pieds, le rythme des morceaux qu'il interprète.

A Chicago, où il s'est installé depuis la fermeture de Story Ville, Oliver constitue un orchestre de jazz qui perpétue et défend le style Nouvelle Orléans : en principe, cet orchestre comprend deux cornets, une clarinette, un trombone, une contrebasse, un batteur (drummer), une chanteuse, un pianiste; il est difficile d'identifier les musiciens qui figurent sur cette photo, sauf Oliver coiffé de son melon, pourtant nous connaissons certains noms de ces instrumentistes : Johnny Dodds (1892-1940) considéré comme un des meilleurs clarinettistes de jazz, Bill Johnson (1872-1960) contre-bassiste; Honoré Dutrey, le trombone spécialiste des improvisations; Baby Dodds (1898-1959), un des meilleurs batteurs, frère du clarinettiste; la chanteuse Ida Cox, enfin Louis Armstrong (1900-1971). Ce dernier débute grâce à l'appuie de Joë Oliver : son enfance s'est déroulée dans une atmosphère de grande misère, sa famille, ellemême très pauvre, ne s'occupe guère de lui et en 1913, pour un délit minime, il est confié à une maison de redressement pour enfants noirs; là il entre dans la chorale de l'établissement et, avec l'aide d'un surveillant, apprend le solfège, s'initie à la trompette; revenu à la vie ordinaire, il joue sur les river's boats, puis dans des orchestres de jazz; en 1922; King Oliver qui connaissait le succès à Chicago l'appelle, Armstrong participe désormais aux tournées de l'orchestre, mais seulement en qualité de second trompettiste, King Olivers se réservant le rôle de premier trompettiste; Armstrong dont la réputation grandit, devient célèbre jusqu'à Harlem, quitte Oliver et rejoint l'orchestre de Clarence Williams, puis participe à d'autres formations de jazz avant de poursuivre sa carrière triomphale notamment en constituant le Louis Armstrong Hot Five.

Quels sont les éléments nouveaux apportés par le King Olivers Creole Jazz Band ? Ce jazz donne une grande importance au "chant" confié aux cornets, au trombone et à la clarinette, une base harmonique simple permet une coupure, le "Break", qui permet aux solistes des improvisations, accentue ainsi le caractère "hot" de l'exécution et prépare l'avènement du swing. Ce jazz reste fidèle à la tradition du "blues" (se reporter au numéro 269 de l'Education Musicale article de R. Boschiero). C'est de 1923 que date la principale édition de disques du King Oliver's Creole Jazz; le plus ancien disque de jazz connu remont à 1917 : c'est un document, mais sa qualité technique est faible : il y eut d'autres tentatives d'enregistrements mais ce sont les disques de King Oliver qui permettent de bien connaître le jazz de la Nouvelle Orléans.

En haut de la photo figure une photo d'un autre jazz le Flechter Henderson's Roseland Orchestra : trois ans séparent ces photos en 1922, le King Oliver se produisant dans les rues de Chicago en costumes adaptés au milieu populaire de quartiers noirs de Chicago. Par contre l'orchestre de Flechter Henderson se présente en tenue de soirée, plus conforme aux goûts du public newyorkais; nous sommes en 1925 : Louis Armstrong a rejoint ce jazz cédant aux sollicitation de Flechter Henderson qui est à la fois pianiste, chef d'orchestre et a su grouper autour de lui de grands artistes tels que les Trombones Hawkins et Green, le célèbre clarinettiste Buster Bayley; mais déjà cet ensemble est dominé par la personnalité et le talent de Louis Armstrong qui obtien à la trompette des sonorités merveilleuses et dont le chant enthousiasme les auditeurs; par son sens du rythme, il impose le "Swing"; la perfection de sa sonorité, de ses improvisations ont fait de lui un véritable King; sa renommée musicale s'étend bien au-delà de la période envisagée ici, et jusqu'à sa mort, en 1971, il reste un maître incontesté dans son art.

Elianne PERSONNE

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée L'Education Musicale, "Supllément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

Cliché B. Violet

DIALOGUES DES CARMELITES

SOUVENIRS ET QUELQUES REFLEXIONS

par **Michel POUPET**

Discographie : Denise Duval, Régine Crespin, Denise Scharley, Liliane Berton, Rita Gorr, Xavier Depraz, Paul Finel..., Orchestre et Chœurs du Théâtre National de l'Opéra de Paris, direction Pierre Dervaux, EMI VSM 2 C 163-12801/3 (réédition 1982, mono, origine mono, janvier 1958).

Déjà paru dans l'Education musicale : Bernanos et Poulenc, par Yves Hucher, n° 247, pp. 265-267.

En cette année 1983, du vingtième anniversaire de la mort de Francis Poulenc et de reprises de son opéra **Dialogues des Carmélites** (j'écris peu avant la reprise parisienne de mai à l'Opéra-Comique), les précieux souvenirs associés pour moi à ce chef-d'œuvre du théâtre lyrique contemporain me reviennent en mémoire. Y-a-t-il quelque intérêt à ce que je les rapporte ? peut-être surtout à cause du temps passé : j'ai découvert que ces souvenirs remontaient à plus de vingt ans, pour les uns, les plus précieux, et à un peu moins de vingt ans, pour les autres... et que par conséquent les jeunes d'aujourd'hui ne pouvaient les partager. A ces souvenirs se sont ajoutées, ma passion pour l'œuvre aidant, une recherche et des réflexions : aussi je souhaite qu'on ne m'en veuille pas si je mêle réflexions et souvenirs sans présenter un exposé rigoureusement "articulé". J'ajoute que je n'entends pas ici "raconter" les **Dialogues des Carmélites** en reprenant l'analyse scène par scène : je renvoie le lecteur à la pièce, au livret et aux analyses insérées dans les ouvrages consacrés au répertoire lyrique qui profilèrent depuis quelques années. Je reprendrai tout de même un propos de Francis Poulenc lui-même, dans ses entretiens radiophoniques avec Claude Rostand en 1953-54, transcrit presque littéralement d'après l'audition qu'en a redonné Jean Roy sur France-Musique le 15 avril dernier (1). Poulenc y exprimait l'essence de l'œuvre, autour des idées de **peur** et de **transfert de la grâce,** mais je serais tenté d'y ajouter celle de **courage**, car, ainsi que nous le verrons, et souligné encore plus chez Bernanos, il y a un contre-balancement, une symétrie entre la peur et le courage, ce dernier étant incarné par Mère Marie : "Si c'est une pièce sur la peur, ce qu'il y a d'admirable chez Bernanos, c'est ce que c'est également et surtout, à mon sens, une pièce sur la grâce et sur le transfert de la grâce. C'est ainsi que la première Mère Prieure, qui a été une Prieure admirable et une femme plutôt dure, meurt presque lâchement, presque dans le sacrilège, mais elle donne sa belle mort, la belle mort qu'elle aurait dû avoir, à Blanche de la Force qui, à la fin de la pièce, rejoint ses camarades sur l'échafaud, alors qu'elle aurait pu se soustraire au martyre. Et cette idée de la grâce, du transfert de la grâce et de la foi, est si forte dans cette œuvre que je peux vous dire dès maintenant, bien que ce tableau ne soit pas du tout écrit, que, à la fin, lorsque mes Carmélites monteront à l'échafaud, elles y monteront avec un calme et une confiance extraordinaires, car le calme et la confiance ne sont-ils pas à la base de toute expérience mystique ?"

Mes plus précieux souvenirs remontent à une période de l'Opéra de Paris qui eut ses faiblesses, certes, mais exagérément décriée par ceux qui ne l'ont pas connue ou qui n'ont pas voulu la connaître, ne se dérangeant que lorsque l'on affichait une vedette (ou une pseudo-vedette) étrangère. En cette période, je fus spécialement gâté et il me faut faire ici un aveu qui, je l'espère, vu le temps passé, n'est pas compromettant : en 1958, après vingt-trois ans de carrière en tant que baryton à l'Opéra de Paris (2), mon professeur de chant, Charles-Paul, y fut nommé souffleur. Sans en faire, loin de là, une habitude quotidienne, je bénéficiai, assez régulièrement, de la gentillesse de mon maître et d'une tolérance de l'administration (3), me permettant de suivre des spectacles depuis le "trou" du souffleur, partageant la banquette couverte avec mon professeur, la partition posée devant un pupitre (4). C'est dans ces conditions que j'ai fait la connaissance de **Dialogues des Carmélites.** Je n'avais pas assisté aux toutes premières représentations, auxquelles d'ailleurs Charles-Paul participait modestement (ainsi qu'à l'enregistrement de janvier 1958) dans le rôle du deuxième Commissaire, qui lit le décret d'expulsion des religieuses.

Ce qu'il importe d'abord de souligner, c'est que jamais les **Dialogues des Carmélites** n'ont été mieux représentés et interprétés à Paris que dans les premières années, de 1957 à 1959 (5). L'acoustique de l'Opéra de Paris, on le sait, est excellente et, au surplus, j'étais idéalement placé pour ne rien perdre du texte, si important, les interprètes étant immédiatement devant moi et l'orchestre derrière, atténué par la "boîte" en bois, ouverte seulement vers le plateau. Pour moi, ce fut un "coup de foudre", qui ne s'est jamais démenti. Je voudrais en dire ici les raisons immédiates, tout en étant conscient de ne pas être bien original, (tant mieux si beaucoup d'autres ont éprouvé les mêmes!).

LE NATUREL DE POULENC

La première raison de cette adhésion immédiate (analogue à celle que j'éprouvai en assistant à Londres, en 1963, à **Peter Grimes** de Benjamin Britten au Sadler's Wells), c'est le **naturel** de Poulenc : la musique des **Dialogues** coule de source, il semble qu'elle ne pouvait être autre, qu'elle existait déjà avant de naître. C'est le propre d'une musique d'inspiration, écrite avec le cœur autant qu'avec l'esprit, ainsi que l'a souligné Henri Hell. Comme Arthur Honegger, écrivant à Poulenc le 10 mai 1954, le définissait bien en rendant hommage à "l'homme créateur naturel de musique, ce qui te différencie tellement de tant d'autres" (6). Poulenc s'est

engagé dans cette œuvre, il a souffert. Je me contenterai de mettre bout à bout ces extraits de sa correspondance, en 1953-54 : "Je suis fou de mon sujet au point de croire que j'ai connu ces dames... Sans doute ce climat d'angoisse était-il nécessaire à mes dames... Je n'aurais jamais cru que je pourrais écrire une œuvre de ce ton. J'en remercie Dieu en dépit de ce que cela comprend de souffrances". Cette angoisse, cet engagement de Poulenc, nul ne l'a plus profondément exprimé et d'une façon plus émouvante que Marcel Schneider, son ami, dans son recueil d'études **La Symphonie imaginaire,** publié en 1981 (7). Ma citation, que j'ai voulue, par scrupule, la plus brève possible, ne rend compte que de l'idée de ce très beau texte, inspiré à Marcel Schneider par l'expérience de Poulenc au piano, lui jouant des fragments des **Dialogues des Carmélites** qu'il était en train de composer : "De l'aventure tragique des religieuses de Compiègne..., il avait fait sa propre aventure. Non qu'il prit sur lui les terreurs d'un autre comme la Prieure..., ses propres affres lui suffisaient, et ses doutes, et les questions qu'il se posait... ce fut, bien sûr, la mort de la Prieure qui me frappa le plus... par la suite, quand je vis l'opéra sur une scène, il m'apparut que ce n'était pas vraiment un drame lyrique, mais un récit dont le personnage principal s'appelle Francis Poulenc". Et qu'elle est émouvante et vraie, cette image de Marcel Schneider : "A la façon des donateurs dans les tableaux du Moyen Age, je me l'imagine dans un coin de son opéra, à genoux, disant pieusement son texte et sa musique".

L'illustration immédiate de cette "création naturelle de musique", c'est la correspondance étonnante paroles-musique. Lorsque l'on est doué de mémoire musicale et que l'on s'est pénétré de l'audition de l'opéra, on ne peut plus lire le livret sans entendre en soi cette musique (non sans approximations d'abord, car elle n'est pas si facile...). C'est d'ailleurs **littéralement** ce qu'à recherché Poulenc : ce que je viens d'écrire, il en avait exprimé le vœu (je l'ai découvert après l'avoir ressenti moi-même) dans ses **Entretiens avec Claude Rostand** (pages 170-171), alors qu'il était en pleine gestation de ses **Dialogues** : "... actuellement, pour mon opéra **Dialogues des Carmélites,** j'ai créé un cahier d'essais de prosodie. La prosodie étant pour moi le grand secret de cette avanture, je veux qu'elle soit si juste, si probante, **qu'elle ne puisse être interchangeable** (8). J'essaye de trouver le ton sur lequel un parfait acteur, Fresnay, par exemple, lirait dans sa plus grande perfection l'admirable texte de Bernanos" (9). Henri Hell résume bien cette réussite de Poulenc : "D'un bout à l'autre, il y a concordance intime entre la pulsation de la prosodie, la ligne mélodique qui l'exprime et l'âme de chacun des personnages" (10). S'il faudrait tout citer, les solos de la seconde Prieure dans la prison, avant la signification du jugement de condamnation à mort, puis après, sont à ce titre un sommet. Poulenc, pieux lui-même, était d'ailleurs le plus aisément inspiré par les personnages religieux : "Pour que **Dialogues des Carmélites** soit autre chose qu'un grand fait divers, il est indispensable que le ton précis de chaque réplique exprime la spiritualité que Bernanos a su donner à la nouvelle de Mme von Lefort. Chose bizarre, ce ne sont pas les dialogues religieux qui me donnent le plus de mal, mais, au contraire, telle scène anecdotique comme celle des Commissaires du peuple, en apparence plus facile" (**Entretiens,** page 171).

UN OPERA "A VOIX"

Les **Dialogues des Carmélites** sont aussi, on le sait, un opéra merveilleusement vocal, un opéra "à voix". Poulenc s'est plu à l'affirmer quand il le composait : "... je veux que cela soit plus que vocal", "C'est follement vocal. Je surveille chaque note... je crois qu'on comprendra tout. Les phrases essentielles sont presque sans orchestre", "... vocalement on peut s'en donner" (à propos du tableau de la mort de la Prieure), écrit-il dans trois lettres de 1953 à Pierre Bernac (22 août, 1er septembre et 19 décembre). Il faut aussi que les voix soient au rendez-vous (même pour les seconds rôles : officier, geolier...), que l'acoustique soit bonne et que l'orchestre ne joue pas trop fort : mais n'anticipons pas...

POULENC, HOMME DE THEATRE

Mais à un opéra il faut une action, et Poulenc est un homme de théâtre : "Je suis décidément un homme de théâtre", écrit-il en mars 1958, s'attaquant à **La Voix humaine.** Poulenc avait le souci de la qualité du livret. Dans ses **Entretiens avec Claude Rostand** de 1953-54, en pleine composition des **Dialogues,** il y insistait : "Vous savez que, depuis des années, je voulais écrire une œuvre lyrique, car je crois fermement à un renouveau de ce genre. Voyez, dans la jeune génération : Dallapicola, Britten, Menotti, sont tous attirés par l'opéra. Mais il y a l'éternelle question du livret. Si **La Flûte enchantée** est un impérissable chef-d'œuvre en dépit d'une action confuse, les livrets de **Don Juan,** des **Noces,** de **L'Enlèvement** sont merveilleux. Plus près de nous, **Carmen, Pelléas, Vozzeck** ne demeureraient pas ce qu'ils sont si les livrets étaient médiocres. Gâté dans le domaine de la mélodie par de grands poètes comme Apollinaire et Eluard, cela m'a rendu aussi exigeant pour la qualité du texte que pour l'intrigue" (page 210-211). Pour **Dialogues des Carmélites,** il importe de souligner, car (et c'est un signe de la modestie et même de l'humilité du musicien en la circonstance), les sources imprimées (livret, partition) le taisent, que la réalisation du livret est due à Francis Poulenc : "J'ai fait moi-même le découpage du texte de Bernanos avec un immense respect, et sans m'inquiéter du découpage représenté à Paris", a-t-il déclaré clairement au cours de ses **Entretiens** (11). Il importe encore de souligner que, s'il ne s'est pas agi de rédaction (à quelques simples retouches d'enchaînement près), le travail de Poulenc a été beaucoup plus considérable qu'on ne le laisse entendre habituellement (sa formule "sans m'inquiéter..." mettait pourtant sur la voie). Je ne suis d'accord ni avec Henri Hell, ni avec Claude Rostand lorsqu'ils ont écrit, un peu vite, le premier : "Les coupures indispensables qu'il (Poulenc) y a faites (dans le texte de Bernanos) sont peu importantes et de détail. L'œuvre demeure telle que l'écrivain l'a conçue", et le second : "A part quelques très légères coupures et interpolations rendues nécessaires par l'optique et le mouvement d'un spectacle lyrique, le compositeur a respecté le téxte original" (12).

DE LA "PIECE" AU LIVRET

Sachant que la démarche du langage musical est plus lente que celle du langage parlé et que l'intérêt doit être ramassé, je voulus en avoir le cœur net en lisant simultanément les **Dialogues** de Bernanos, le livret de

l'opéra et même la partition, le crayon à la main, en relevant tout ce qui différait. On est trompé, en ouvrant le livret ou la partition, par la formule simplificatrice : "Texte de la pièce de Georges Bernanos mis en musique..." On croirait qu'il s'agit de toute la pièce et qu'il s'agit exactement d'une "pièce". Or, si ce n'est plus le simple scénario-récit, ce sont des dialogues, mais toujours pour un film, dont certaines scènes demeurent racontées en suivant la caméra (avec tout au plus quelques indications occasionnelles de paroles), et surtout dont les scènes sont extrêmement nombreuses, beaucoup plus qu'ensuite dans l'opéra. On peut en déduire que le découpage de Poulenc (et c'est bien un "découpage" au sens propre, avec de grands ciseaux!) est un chef-d'œuvre. Les coupures ne sont nullement peu importantes, elles sont très considérables. Ce qui incite à les minimiser, c'est qu'elles ont su remarquablement préserver l'essentiel : c'est ce qui a pu faire dire à Albert Béguin, s'adressant à Poulenc et cité par Henri Hell (13) : "Je retrouve **tout** Bernanos dans votre présentation, et si je ne savais pas que vous avez dû sacrifier bien des répliques, j'ai l'impression que je ne m'en apercevrais pas". Autrement dit, Poulenc a fait du bien à Bernanos : avouons que, malgré ses beautés, l'on trouve dans le texte de ce dernier des longueurs, des redites et même parfois des scènes contestables : je pense ici à une expérience de peur de Blanche, inutilement suragoutée par Bernanos, où une "commission" vient enquêter au monastère, la cellule de Blanche étant ouverte par un nain, "petit homme bizzare coiffé d'un bonnet phrygien" : quelle carmélite, même "bien trempée", ne serait effrayée par une telle apparition, à l'improviste, dans sa cellule ?

Poulenc a en outre centré le sujet, il en a fait un sujet unique : le sujet religieux. Il a écarté presque toutes les considérations sur l'honneur et la noblesse, notamment les discussions parfois assez vives entre les religieuses en récréation, où apparaît la distance entre celles d'origine noble et celles d'origine populaire, celles "de droite" et celles "de gauche", serait-on tenté de dire; les scènes représentant les nobles, notamment le Marquis de la Force, en prison, ont été écartées : seules les Carmélites préoccupent Poulenc et nous préoccupent. La Révolution n'est qu'un arrière-plan, un "détonnateur", mais pas un second sujet de l'œuvre.

Est-il arrivé néanmoins à Poulenc, chemin faisant, de se tromper ? peut-on relever des fragments dont il y ait lieu de regretter l'amputation ? Poulenc a bien dû être troublé lui-même parfois, et les trois fragments, absents du livret, ajoutés (avec mention "Coupure facultative") dans la partition, en témoignent. L'un d'eux : "Oh ! il y a bien des sortes de pauvreté... Mon enfant, quoi qu'il advienne, ne sortez pas de la simplicité...", dans le cours des adieux de la première Prieure à Blanche, était exécuté, du moins dans sa deuxième proposition, à l'Opéra de Paris, ainsi que le disque en témoigne. Je signale plus loin les deux autres fragments, à propos de la production de Strasbourg, où les trois "coupures facultatives" étaient exécutées intégralement.

UN APPROFONDISSEMENT CHEZ BERNANOS DU PERSONNAGE DE MERE MARIE ET DE LA TRINITE "PEUR-COURAGE-GRACE"

On peut regretter dans l'opéra le retrait de certaines phrases et même d'au moins une scène, tout en sachant combien, en la matière, il faut savoir sacrifier. Ces regrets sont plutôt en rapport avec Mère Marie, qui n'avait manifestement pas la préférence de Poulenc : "Mère Marie, plus ambitieuse que jamais, a été d'une dureté incroyable", écrivait-il le 19 décembre 1953 à Pierre Bernac, venant d'achever le tableau de la mort de la première Prieure.



Photo : Max Erlanger de Rosen

Denise Duval, Jean Giraudeau, dans le "Dialogue des Carmélites"

A propos des phrases que l'on peut regretter, quand la nouvelle Prieure demande à Mere Marie de "trouver la conclusion de ce petit propos" (autrement dit son allocution de prise de fonctions), Mère Marie souligne "que notre premier devoir est la prière", mais elle ajoute que "celui de l'obéissance n'est pas moins grand, et doit être accompli dans le même esprit, c'est-à-dire dans un profond abandon de nous-mêmes et de notre jugement propre". Or, cette deuxième proposition, omise dans l'opéra, illustre l'un des aspects mlajeurs du drame de Mère Marie, prise entre son tempérament affirmé, "cette grande fermeté de jugement et de caractère... que vous avez de surcroît", ainsi que lui disait la vieille Prieure, tempérament qui la porte à tenir tête aux évènements, à l'héroïsme, et son devoir d'obéissance, dont elle a loyalement conscience, envers une Prieure qui met l'accent sur l'humilité et la condition de "servantes" des filles du Carmel, disant même (Bernanos), après avoir donné lecture du décret suspendant les vœux de religion : "Parlons franc! Une carmélite qui souhaite le martyre est aussi mauvaise carmélite que serait mauvais soldat le militaire qui chercherait la mort avant d'avoir exécuté les ordre de son chef". Mère

Marie livre même, toujours dans le texte de Bernanos, un bel aveu à Blanche, lorsqu'après lui avoir dit : "La peur est une fantasmagorie du démon", elle ajoute : "Le courage peut bien être aussi une fantasmagorie du démon. Une autre. Chacun de nous risque ainsi de se débattre avec son courage ou sa peur comme un fou joue avec son ombre. Une seule chose importe, c'est que, braves ou lâches, nous nous trouvions toujours là où Dieu nous veut, nous fiant à Lui pour le reste". Mère Marie fait ici "amende honorable" de son courage, tout comme Blanche de sa peur, elle est l'antithèse de Blanche. L'idée sera reprise par la Prieure, revenue de son déplacement à Paris, appelée par ses supérieurs : "... j'ai toujours volontiers pensé que si la force est une vertu, il n'y a pas assez de cette vertu pour tout le monde, que les forts sont forts aux dépens des faibles et que la faiblesse sera finalement réconciliée et glorifiée dans l'universelle rédemption..."

Cette scène du retour de la Prieure, omise par Poulenc, peut être regrettée : elle est la sommet de la confrontation des deux femmes. On y trouve aussi la confirmation d'une "circonstance atténuante" à l'initiative de Mère Marie dans le vœu du martyre, circonstance atténuante qui n'apparaît pas dans l'opéra, où l'on peut penser que l'impérieuse Mère Marie "profite" du départ de la Prieuse pour faire aussitôt prononcer par la communauté ce vœu qu'elle avait dû réfreiner jusque là : l'aggravation des événements incitait à penser que la Prieure ne serait pas en mesure de revenir et Mère Marie lui dit : "Je n'espérais pas beaucoup vous revoir, du moins en ce monde". Le triple aspect de l'esprit torturé de Mère Marie apparaît dans cette scène : son tempérament héroïque, son devoir d'obéissance ("Je demande pardon à votre Révérence pour la faute que j'ai commise") et son engagement envers Blanche dont le vœu du martyre a précipité la fuite et qu'elle doit secourir à présent, au prix d'un éloignement de ses compagnes et d'un sort désolidarisé, risque que confirmera la suite des évènements. Songeant à Blanche, dont la Prieure lui avait dit : "... n'est-ce pas la douce enfance du Seigneur, dans la personne de notre pauvre petite fille Blanche, qui risque de faire les frais de cette manifestation d'héroïsme ?", Mère Marie conclut, dans une humilité douloureuse : "Dieu veuille que je l'expie (ma faute) assez durement pour que nul n'en souffre dommage que moi". Ainsi se trouve confirmée une autre prémonition de la Prieure : "Je prétends bien n'être jamais de ces convives, dont parle l'Evangile, qui prenent la première place et risquent d'être envoyés à la dernière par le Maître du festin". Cette référence à l'Evangile suit, dans Bernanos, la phrase, de portée plus générale, seule mise en musique par Poulenc, "très doux et serein sub. pp" : "Ce n'est pas à nous de décider si nous aurons ou non, plus tard, nos pauvres noms dans le bréviaire".

J'ajouterai que Poulenc ne s'est pas contenté de couper, il a parfois joint des répliques appartenant à des scènes différentes : ainsi, à la scène de l'aumônier annonçant qu'il est relevé de ses fonctions et proscrit, sont rattachées les répliques de révolte de certaines sœurs et la discussion sur l'opportunité du martyre qui, dans Bernanos, appartiennent à une scène postérieure. Mais surtout Francis Poulenc a eu une belle inspiration en enchaînant, au tableau de la Conciergerie, la réplique de Mère Jeanne : "Avec votre Révérence, nous n'aurons jamais peur de rien" et, dans la bouche de la Prieure : "Au jardin des Oliviers, le Christ n'était plus maître de rien. Il a eu peur de la mort", texte issu de deux répliques de Sœur Marthe et de Sœur Claire, au cours d'une scène bien antérieure des **Dialogues** de Bernanos. Cette trouvaille nous a valu six belles mesures "pp ineffablement doux".

OPERA MODERNE OU OPERA DEMODE ?

Dois-je me défendre, au terme de cette explication de mon adhésion immédiate aux **Dialogues des Carmélites,** d'être un tenant du genre "opéra démodé" ? Très spirituellement, Poulenc a répondu à l'objection dans une lettre à Henri Sauguet de février 1954 : "Comment va Paris ? Se dodécanise-t-il à toute allure ? Les Carmélites, les pauvres, ne peuvent chanter que dans le ton. Il faut leur pardonner". A Henri Sauhet, il écrivait aussi, dès le 31 mars 1931 : "Il y a plus de courage à pousser tel qu'on est que de forcer ses fleurs avec l'engrais à la mode". Poulenc n'était pas ignorant des tendances contemporaines de la musique et "connaisait son Boulez", mais il ne voulait pas être guidé par la "peur de rater le dernier train" (l'expression est dans ses **Entretiens avec Claude Rostand**). Très touchante sa lettre à Henri Hell du 2 mars 1961 : "Je sais bien que je ne suis pas à la mode mais j'ai besoin qu'on me "considère" (il a pris soin de mettre entre guillemets). Cela a eu lieu... Ma musique n'est tout de même pas si mal, bien que certains jours je me dis pourquoi continuer et pour qui ?" Sans me lancer dans une analyse musicale, je noterai cependant dans ces **Dialogues** l'originalité des interventions du piano, créant des effets de mystère ou d'angoisse à des moments cruciaux : première apparition de Blanche, affirmation de Blanche à son père de sa décision d'entrer au Carmel, début de la scène de la mort de la première Prieure, signification du jugement de condamnation à mort. Et certaines successions d'accords, avant la première scène de Blanche et de Sœur Constance, ne sont-elles pas d'une dissonance hardie ?

SOUVENIRS D'INTERPRETATIONS DE **DIALOGUES DES CARMELITES**

J'ai annoncé des souvenirs : je m'efforcerai d'en suivre la chronologie : Paris 1958-59, Londres 1963, Paris (Opéra-Comique) 1964, enfin je ne pourrai taire quelques impressions du spectacle de Strasbourg de 1981, bien que je ne l'aie connu que par la télévision. Bien entendu, chemin faisant, parallélismes ou oppositions ne pourront m'empêcher de "brûler les étapes".

Les **Dialogues** ont connu à Paris dans leurs premières années une conjonction de grands interprètes et c'est une chance, hélas beaucoup trop exceptionnelle, que les prestations des principaux d'entre eux aient été conservées par le disque (14). Et tout d'abord, comment ne pas évoquer Denise Duval ? Comme Bernard Gavoty, sous la plume de Clarendon, l'a bien définie lorsque, prématurément, elle décida de faire ses adieux au théâtre (15) : "Denise, que te dirai-je ? Que tu es la plus grande ? Non. Mais que tu es la seule de ton espèce. Dans les rôles que tu as créés, tu t'es montrée unique et irremplaçable. D'autres ont des voix somptueuses, des voix brillantes comme la dague ou douces comme le miel. Toi, tu as eu autre chose, et mieux : une voix "humaine", sans artifice, qui se souciait avant tout

d'atteindre le cœur". Denise Duval est de ces artistes que l'on n'oublie pas, de cette race privilégiée de ceux qui émeuvent par la seule émission de leur voix : il suffit qu'**un** son soit émis pour que l'on soit ému (un peu plus loin, je parlerai d'un interprète masculin produisant pareille impression). Le deuxième trait de Denise Duval, c'est (je préfère le présent !) son extraordinaire articulation, nullement forcée cependant. Ainsi je me souviens de son exquise et touchante Rozenn, du **Roi d'Ys,** à l'Opéra de Paris : je me vois encore, parmi un groupe de spectateurs des Quatrièmes Stalles, tous saisis en même temps par le charme, la délicatesse, la présence de cette artiste qui, de cette scène où nos yeux plongeaient, semblait s'exprimer à côté de nous, pour nous, dont nous ne perdions rien non seulement des paroles exprimées, mais des moindres inflexions de la voix...

Denise Duval donnait toute sa dimension tragique au rôle de Blanche, dimension parfois non ressentie, ce qui m'amène à sauter quelques années pour me trouver à l'Opéra de Covent Garden de Londres, en octobre-novembre 1963. Je notais que l'interprète principale, Heather Harper, avait une voix trop légère, était seulement une "gracieuse" Blanche, les aspects dramatiques de son rôle (affirmation de sa vocation à son père, résistance à son frère, puis à Mère Marie) passant inaperçus.

Comment ne pas évoquer, à côté de Denise Duval, l'idéale Sœur Constance de Liliane Berton ? Poulenc, composant sa partition, confiait déjà : "Bien entendu je suis amoureux de sœur Constance". Cette adorable petite créature du Bon Dieu fut Liliane Berton, autre artiste qui était un âme avant d'être une chanteuse. Je me souviens de mon maître, Charles-Paul, qui aurait pu être un peu blasé, s'installant presque chaque soir dans son "trou", le visage illuminé, écoutant avec ravissement, puis se penchant vers moi, avec un petit sourire, et me murmurant à l'oreille : "Elle chante trop bien cette petite : il faut qu'elle fasse attention", visant les tendances directoriales à primer les vedettes extérieures...

Constance nous explique simplement, ingénument, comment elle sent que les choses se passeront : elle est comme l'assistante de Dieu dans l'accomplissement de son dessein. On me dira : "Mais ne faut-il pas être croyant ?" Pas nécessairement, on est pris, il n'y a qu'à "jouer le jeu" en admettant avec Sœur Constance, le "Qui sait ?" qu'elle émet si joliment. Si Constance est la messagère ingénue, la première Prieure est bien, avec Blanche, le personnage-clé : sa mort est la charnière de l'œuvre. Sa mort atroce est l'enfantement difficile de la mort sereine de Blanche. Ainsi que l'écrit Yves Hucher : "Cette mort est atroce, mais non désespérée, car les affres de la sainte femme ont un sens sur lequel repose toute la pièce : croyante et vaillante, la Prieure ne meurt dans l'épouvante que pour acheter ainsi la mort sacrificielle de la pauvre sœur Blanche, torturée par la peur" (16). Et l'on reste sur le mystère de la dernière parole à Blanche que voulait prononcer la vieille Prieure... J'ai beaucoup admiré Denise Scharley dans ce rôle (Solange Michel l'interpréta également avec talent, mais sa voix était trop "jolie" pour un tel personnage). Sans doute, dans ses souvenirs (17) Régine Crespin rapporte-t-elle qu'ayant exprimé à Poulenc son admiration pour le rôle de Mme de Croissy, celui-ci lui répondit : "Vous le chanterez un jour, dans quinze ans, et vous y serez superbe"; il n'en est pas moins vrai que Poulenc avait en vue une voix de contralto dans ce rôle, se préoccupant notamment de la scène contralto-mezzo avec Mère Marie. La vraie voix du rôle, c'est Denise Scharley qui l'avait et que l'on peut toujours entendre, grâce au disque. Il lui était plus aisé d'exprimer, lors de son premier entretien avec Blanche, la dureté voulue de cette mise à l'épreuve. Régine Crespin met son grand talent au service de son interprétation, mais la couleur fondamentale de sa voix demeure une couleur claire de soprano, qui tend à adoucir les passages brusques ou même violents de ses propos à Blanche. ("Qui vous pousse au Carmel ?", etc.). Enfin Denise Scharley respectait quasi intégralement dans la scène de la mort la ligne vocale de Poulenc, qui écrivit notamment (à Pierre Bernac, le 19 décembre 1953) : "La dernière note de la Prieure est un la aigu en pleine force et bien sec. Après c'est fini". Régine Crespin, un peu en Chaliapine au féminin, serais-je tenté de dire, prend bien des libertés, surtout en achevant la scène **exclusivement** en parlé, à partir de "... arracher ce masque avec mes ongles!"

D'avoir suivi sur le petit écran la production de Strasbourg a porté à mon attention un passage de ce tableau de la mort de la première Prieure curieusement indiqué sur la partition comme pouvant être coupé et qui n'était pas donné à l'Opéra de Paris. Poulenc semble l'avoir écrit dans un deuxième temps, car il ne figure pas dans le livret. Je pense que René Terrasson a eu raison de le rétablir à Strasbourg : le lien entre Mme de Croissy et Blanche se trouve resserré par le fait que le première révèle à Mère Marie qu'elle avait voulu d'abord s'appeler elle-même "de l'Agonie du Christ", tout comme Blanche (18).

En 1958-59 à l'Opéra de Paris, des noms nouveaux étaient apparus dans la distribution : Berthe Montmart fut admirable dans la nouvelle Prieure, ce rôle à la fois très tendu dans des aigus "à voix", mais également aux pianissimi qui avaient fait choisir Régine Crespin à la création; Geneviève Serres, excellente et modeste artiste, sauvant à l'occasion des situations, fut Mère Marie, ce rôle de mezzo aigu, parfois redoutable, car Poulenc écrivait pour les voix, mais sans "leur faire de cadeau". Je ne sais pourquoi Poulenc avait indiqué ou sans doute plutôt laissé indiquer sur la partition "baryton" pour le Marquis de la Force : c'est une basse (ce qui gênait sensiblement le baryton Peter Gottlieb à Strasbourg : "Mon enfant chérie..."). La somptueuse interprétation de Xavier Depraz a été conservée par le disque, mais un autre grand artiste, Pierre Froumenty, qui avait au surplus l'âge du rôle, y excella (quels témoignages nous reste-t-il de lui ?).

Avant de quitter l'Opéra, je rappelerai qu'il y avait bien entendu une partition (piano et chant), déjà publiée, sur le pupitre du souffleur. Cette partition présentait un intérêt supplémentaire : c'est qu'ici et là on y constatait des grattages et de soigneuses retouches à l'encre, visant plus particulièrement des lignes vocales. Poulenc, qui avait suivi les répétitions, était évidemment consentant. Je n'avais pas le loisir de les recenser, mais certaines sont aisément décelables, dans le rôle de Blanche, à la fin du premier tableau, en écoutant l'enregistrement. La partition piano et chant publiée, que j'ai achetée depuis (et que l'on peut consulter au Département de la Musique de la Bibliothèque nationale, à défaut, hélas, d'une partition d'orchestre), n'en tient

pas compte, et il serait souhaitable qu'au moins les deux versions apparaissent, si une édition révisée était publiée (19). J'ai constaté en tout cas qu'Anne-Marie Blanzat, à Strasbourg, tenait compte des retouches, dont je ne suis pas sûr que l'objet ait été seulement de rendre la partie de Blanche moins tendue. A la phrase : "... j'ai décidé d'entrer au Car**mel**", Blanche monte au fa et non au la; au sol aigu inattendu sur "ci" de "je mourrais i**ci**", est substitué le sol une octave au-dessous, s'enchaînant avec le même sol sur **"de honte** à vos pieds". Mais surtout la phrase finale : "... pour qu'il me rende l'honneur", a été réécrite, chutant de façon un peu mélancolique du fa dièse au do, au lieu de s'élever au sol dièse :



L'acquéreur de la partition piano et chant se heurte à une autre déception, beaucoup plus évidente, c'est l'absence des interludes orchestraux (20), ajoutés par Poulenc pendant l'été 1957, pour éviter des "blancs" entre des tableaux. Pour qui ne dispose que de la partition piano et chant, le décompte résulte d'une confrontation de cette partition avec l'écoute de l'enregistrement intégral de l'Opéra de Paris, et encore cet enregistrement n'est pas tout à fait complet, bien que dépassant l'énumération de Henri Hell (21). J'insiste sur ce point, car je déplore que certaines exécutions des **Dialogues,** ainsi celle de Strasbourg, omettent une grande partie de ces interludes orchestraux, ce que l'immense majorté du public, insuffisamment informée, ne réalise pas. Il en est un cependant qui ne saurait être omis d'aucune exécution, c'est celui de la marche "scandée et véhémente" (Henri Hell), sanguinaire et implacable, ajouterai-je, qui précède le dernier tableau, celui de la guillotine. Les deux éléments sont tellement indissociables, le contraste est si saisissant quand, après un silence, débute pianissimo, "très calme et paisible", la marche des Carmélites sur murmures de foule, que l'on est stupéfait, en ouvrant la partition, de constater l'absence de tout prélude. On pourrait souhaiter (le vingtième anniversaire de la mort de Francis Poulenc aurait pu en être l'occasion), la publication d'une partition qui, en plus des variantes, serait enfin complète. Il est vrai que l'on joue beaucoup moins, de nos jours, les réductions pour piano de pages d'orchestre et que les partitions piano et chant ont pour objet essentiel de permettre les répétitions des chanteurs. Mais une introduction explicative pourrait au moins signaler ce qui manque. Et, bien sûr, l'édition d'une partition d'orchestre complète serait souhaitable.

En 1963, j'habitais Londres, où Covent Garden donna une reprise de cinq représentations de **The Carmelites,** échelonnées du 14 octobre au 1er novembre, soit cinq mois avant Paris, en hommage au compositeur disparu le 30 janvier de la même année. Ainsi qu'au Metropolitan de New York en 1977, le texte était donné en anglais, afin de favoriser la compréhension des spectateurs locaux (22). L'un des principaux intérêts de cette représentation de Londres, pour moi qui n'avais pas été à la première de Milan, était le décor de Wakhevitch et la mise en scène de Margherita Wallmann. Un seul décor et un décor multiple pour toutes les scènes du couvent : deux étages, une porte et un escalier latéraux, arrière-plan découvrant un cloitre au rez-de-chaussée, quelques petits changements faisant successivement du premier étage un réfectoire et une chapelle. Ce dispositif permettait une mise en scène très vivante, le spectateur assistant à la vie du couvent : affolement des sœurs lorsque la première Prieure entre en agonie, envahissement du cloitre par le peuple. Les interludes orchestraux étaient donnés à rideau ouvert, étant illustrés sur la scène : entrées au paloir de la vieille Prieure et de Blanche, plus tard de Blanche et de son frère, repas servi au réfectoire avant la première scène de Blanche et de Constance. Les éclairages laissaient occasionnellement dans la pénombre les locaux non utilisés. J'avais été choqué par le laissez-aller d'une prière collective dans le désordre et la nonchalance et surtout par la mort trop mélodramatique de la Prieure : s'il était admissible qu'elle parvienne à se traîner jusqu'à son fauteuil, il était excessif qu'elle se lève à nouveau et s'écroule sur le sol de l'autre côté de la scène, loin de Blanche qui cherche pourtant à comprendre son message. Au dernier tableau, le contraste entre la foule, d'abord moqueuse, puis interdite, était mieux marqué qu'à l'Opéra de Paris.

J'ai déjà mentionné que l'interprète principale de Londres, Heather Harper, était trop légère et pas assez dramatique. L'orchestre était trop fort pour une partie des voix un peu faibles : là se trouve la pierre d'achoppement de l'interprétation de **Dialogues des Carmélites.** Il y faut (en dehors des solos qui mettent tant en valeur les instruments à vent) un orchestre contenu qui laisse passer les voix et des voix généreuses qui portent. Si cet équilibre avait été mieux atteint, je pense que la presse anglaise aurait été plus chaleureuse.

Les interprètes n'avaient pas moins de réelles qualités : Jeannette Sinclair (Constance), Monica Sinclair (la première Prieure), Joan Carlyle (la nouvelle Prieure), Sylvia Fischer (Mère Marie), Ottaka Kraus (Le Marquis) et John Lanigan (le Chevalier).

Paris reprit enfin **Dialogues des Carmélites,** cette fois à l'Opéra-Comique, fin mars 1964, reprise dont il est difficile de dégager une conclusion bien arrêtée et qui suscita d'ailleurs des commentaires contradictoires. C'était, a-t-on écrit, l'idée de Poulenc, bien que l'on puisse se demander, en ce cas, pourquoi n'en avait-il pas obtenu la réalisation de son vivant. Le principal argument en faveur d'une production à l'Opéra-Comique était la majorité des scènes intimes, se prêtant mieux à un plateau plus restreint. Seul le dernier tableau a été incontestablement brossé en vue d'un vaste plateau. Mais, dans une œuvre où le texte compte tant, on se heurte à la fosse d'orchestre trop sonore de l'Opéra-Comique et, si l'enthousiasme de George Sébastian galvanisait l'orchestre, les voix avaient sou-

vent du mal à passer, d'autant plus que certains éléments ne faisaient pas le poids... Il y avait aussi la santé déficiente de Denise Duval, qui ne put donner toute sa mesure vocalement. Mais, et c'est pourquoi je n'ai pas encore mentionné le rôle du Chevalier à Paris, il y avait André Turp, salué d'ailleurs par toute la presse, admirable ténor franco-canadien, à la sombre voix de velours intrinsèquement émouvante, grand styliste et d'une sensibilité à fleur de peau, personnifiant de façon bouleversante le Chevalier de la Force. Sans nullement méconnaître la prestation irréprochable de Paul Finel, il est désolant que l'interprétation de Turp n'ait pas été conservée...



Photo : Max Erlanger de Rosen

"Dialogue des Carmélites" 1957 - III, 4

Notes

(1) Propos plus long et plus riche que la version publiée dans l'ouvrage épuisé Francis Poulenc, **Entretiens avec Claude Rostand,** Julliard, 1954.

(2) Qu'on me permette de signaler ici quelques rôles tenus par cet artiste, aujourd'hui en retraite, et qui ne dut sa carrière qu'à son travail et son talent : Valentin de **Faust,** Frédéric de Telramund de **Lohengrin,** Rangoni de **Boris,** le Grand Prêtre de **Samson et Dalila,** Pizzaro de **Fidélio,** Karnac du **Roi d'Ys,** ainsi qu'**Alberich de Siegfried** et du **Crépuscule des Dieux,** en allemand, en 1950, où il fut particulièrement remarqué.

(3) Quelques années plus tard, par suite d'incidents stupides absolument étrangers au service du souffleur lui-même, cette tolérance fut rapportée. J'ignore le "statut" actuel et n'entends bien entendu susciter aucune "vocation"...

(4) Une œillère, recouverte d'un couvercle amovible, est percée dans la paroi arrière (afin de permettre éventuellement au souffleur de s'assurer de la manière dont le chef d'orchestre bat la mesure) : j'ai pu ainsi suivre la direction de l'**Ouverture de Léonore III** par Louis Fourestier et regretterai toujours que mon œil n'ait pas été celui d'une caméra....

(5) Deux erreurs sont à signaler à propos de ces représentations : d'une part, le nom de Liliane Berton curieusement mal orthographié (devenu "Berthon" : par souvenir de la célèbre Mireille Berthon des années vingt ?), à la fois dans le livret et la partition; d'autre part, André Cluytens n'a pas créé l'œuvre (il ne l'a même jamais dirigée) à l'Opéra de Paris : il suffit qu'une erreur soit "lancée" par un ouvrage pour qu'elle soit ensuite colportée par d'autres (c'est sans doute le **Kobbé,** non corrigé dans sa version française **Tout l'opéra,** qui est ici responsable).ı Pierre Dervaux créa **Dialogues des Carmélites** et en dirigea l'enregistrement. Dans le cours des représentations, Robert Blot prit la relève : au pupitre pour la 27e et dernière de cette première série, le 2 octobre 1959, nous indique le précieux ouvrage de Stéphane Wolff : **l'Opéra au Palais Garnier** (1875-1962).

(6) Francis Poulenc. **Correspondance 1915-1963,** réunie par Hélène de Wandel, préface de Darius Milhaud, Ed. du Seuil, 1967, p. 221. Les citations de correspondance qui suivent sont extraites du même volume.

(7) Ed. du Seuil. **Francis Poulenc,** pp. 240-247.

(8) C'est moi qui souligne.

(9) Ce n'est pas par hasard que Poulenc citait Pierre Fresnay : celui-ci avait été le récitant de l'**Histoire de Babar,** jouée au piano par la compositeur, dans un enregistrement des Discophiles français.

(10) **Francis Poulenc, musicien français,** Fayard, 1978, p. 251 (nouvelle édition mettant à jour la première, parue chez Plon au début de 1958).

(11) P. 213 : la répétition du mot "découpage" correspond au propos effectivement tenu par Poulenc et implique son intervention dans l'ordre des scènes. Ajoutons que l'on aille surtout pas croire, en se référant à **Tout l'opéra** (Kobbé), décidément fertile en bévues, que le livret est d'Emmet Lavery! Celui-ci, au contraire, avait obtenu antérieurement le droit de tirer une pièce de théâtre de la nouvelle de Gertrude von Le Fort et avait écrit **Song at the Scaffold** (d'après mon programme de l'Opéra de Covent Garden du 1er novembre 1963), et non pas **The last on the Scaffold,** traduction littérale du titre de la nouvelle **(Die letze am Schaffott).** Alors que la composition de Poulenc était très avancée, celui-ci, ce qui aggrava son état drépressif, n'avait pas encore obtenu l'autorisation d'Emmet Lavery pour son opéra (lettre du 30 décembre 1954).

(12) Pour Henri Hell : ouvrage cité, pp. 249-250; pour Claude Rostand : **Carrefour,** 6 février 1957, cité par Jean Roy, **Francis Poulenc,** Seghers, 1964, p. 137.

(13) Ouvrage cité, p. 250, note 1.

(14) Il y aurait un recensement à faire des "discographies manquées" de l'Opéra de Paris (et de l'Opéra-Comique) de la fin des années quarante aux années soixante. Ces failles sont trop facilement mises sur le compte d'une "crise du chant français".

(15) **Le Figaro,** 22 octobre 1965, sous le titre **La Voix humaine.**

(16) Bernanos et Poulenc, l'Education musicale, n° 247, avril 1978, p. 267.

(17) **La Vie et l'amour d'une femme,** Fayard, 1982.

(18) Le rétablissement, observé à Strasbourg, omis à l'Opéra de Paris, d'un autre fragment qui, également, ne figure pas dans le livret mais apparaît dans la partition avec suggestion de coupure, est par contre discutable : le Chevalier, juste avant l'entrée de Blanche au 1er tableau, réitère ses craintes à son sujet : "... Quitte pour la peur! Quand il s'agit de Blanche, le rapprochement de ces deux mots fait frémir. Une fille si noble et si fière! Le mal est entré en elle comme le ver dans le fruit..." Sous réserve de l'idée que le caractère fier de Blanche ne peut s'estimer "quitte" de sa peur congénitale, il y a redite, le "ver dans le fruit" étant une variante du "gel au cœur de l'arbre" qui a précédé et l'entrée de Blanche se trouve retardée.

(19) La partition piano et chant a fait l'objet d'une deuxième édition avec seulement l'addition de paroles anglaises aux paroles françaises et l'indication "Mezzo" substituée à celle plutôt vague de "Grand Lyrique" pour Mère Marie, mais sans indications de variantes, ni les interludes ajoutés par Poulenc dans un deuxième temps. La partition d'orchestre n'a pas été éditée. On peut toutefois s'adresser, pour la consulter (y compris les interludes supplémentaires), aux Editions musicales Amphion, 12, rue Rougemont 75009 Paris, représentantes des Editions Ricordi (renseignements aimablement communiqués par Jean de Solliers).

(20) Je précise bien "orchestraux", car la partition prête à confusion en appelant "Interludes" de courtes scènes avec chant.

(21) Ouvrage cité, p. 259, note 2 : l'enregistrement fait bien entendre trois interludes orchestraux, omis dans la partition, entre les tableaux 1 et 2, 2 et 3 et 3 et 4 du 1er acte, ainsi que l'indique Henri Hell, mais le beau prélude sur le thème de Blanche, qui précède le duo du frère et de la sœur et qu'omet également la partition, au 2e acte, n'est pas signalé par Henri Hell, pas plus qu'un court interlude orchestral (le seul figurant sur l'enregistrement et qui n'était pas donné aux représentations de l'Opéra de Paris), avant le tableau des Carmélites en prison. Henri Hell signale bien, par contre, la marche qui précède la montée à l'échafaud, mais un court interlude, avec solo de clarinette, très recueilli, omis à la fois de l'enregistrement et des représentations de l'Opéra, serait encore à signaler (au tableau où l'aumônier annonce qu'il est relevé de ses fonctions).

(22) Les grands Opéras étrangers sont moins pointilleux sur la langue originale qu'on a coutume de le dire à Paris : au Covent Garden de Londre, je vis également **La Khovantchina** et **Katerina Ismaïlova** en anglais...

TARIF DES ABONNEMENTS JUIN 1983

AVANT DE RENOUVELER VOTRE ABONNEMENT,
PRENEZ CONNAISSANCE DE NOS NOUVEAUX TARIFS

L'augmentation croissante des charges, la T.V.A., le prix du papier et d'une façon générale tout ce qui entre dans la fabrication d'une revue, nous oblige à modifier nos prix à partir du **1er juin.**

Marc-Antoine CHARPENTIER
Te Deum en Ré M.

par
Catherine CESSAC

Marc-Antoine CHARPENTIER, dont la date de naissance reste toujours un mystère (1634 ou 1636, ou même bien plus tard, envisageront certains), mort en 1704 alors qu'il était maître de musique à la Sainte-Chapelle, a composé quatre TE DEUM pour différentes formations : 4 voix et basse continue, 4 voix et orgue, 8 voix avec flûtes et violons, 4 voix, trompettes, timbales, flûtes, hautbois, violons, basson et orgue. C'est ce dernier que nous nous proposons d'analyser.

Après le retour à la santé du Roi, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture «choisit l'Eglise des Pères de l'Oratoire comme un lieu fort propre à estre décoré» (1). Le 8 février 1687, le père Soanem prêche et «M. CHARPENTIER, qui a appris la Musique à Rome sous le charissimi estimé le meilleur maître d'Italie, fut employé pour travailler à celle de cette fête» (1). «On commença la cérémonie par les Vespres, on chanta le TE DEUM et l'Exaudiat à deux chœurs de musique de la composition du sieur CHARPENTIER» (2).

Mais cette cérémonie ne fut pas la seule. L'Académie Française «rendit grâces à Dieu le Lundy 27 du dernier mois dans la Chapelle du Louvre. Elle était magnifiquement décorée et rien n'y manquait de ce qui pouvait donner de l'éclat à cette fête. M. de Veur, l'un des Académiciens, célébra la messe... On eut le plaisir d'entendre une paraphrase de l'Exaudiat qui fut extrêmement applaudie » (1).

On pouvait entendre également le TE DEUM de Lully dans l'Eglise des Feuillants et d'autres qui furent joués le 6 février dans une salle du Palais, «pour rendre grâce à Dieu du parfaict rétablissement de la santé du Roy» (3), le 18 Février à la chambre des comptes, le 19 Février en la Sainte-Chapelle. Ce dernier TE DEUM était de Chaperon, alors maître de musique de la Sainte-Chapelle, et auquel CHARPENTIER succèdera le 18 Juin 1698.

Nous avons là l'unique information chronologique concernant un TE DEUM de CHARPENTIER. Mais lequel ? La chronologie des œuvres de CHARPENTIER est très difficile à établir, surtout en ce qui concerne l'œuvre religieuse. Plusieurs hypothèses sont envisageables. A la suite du TE DEUM, il est fait mention d'un Exaudiat à double chœur. CHARPENTIER en a composé trois, notamment un pour huit voix, flûtes et violons. Or, nous avons vu qu'un TE DEUM fut composé également pour cette formation. Il semblerait donc logique que les deux se suivant, on ait utilisé la même formation pour les exécuter.

Celui en RE, ainsi que les deux autres, aurait été alors composé pour la Sainte-Chapelle dans les années 1702-1704 où maint TE DEUM reten... pour célébrer les nombreuses victoires militaires de Louis XIV. Pourtant, une indication, minime mais précieuse, sur la partition nous apprend que la partie de basse était chantée par M. Beaupuy, appartenant au petit groupe des musiciens de Mademoiselle de Guise, au service de laquelle travailla CHARPENTIER de 1675 à 1688. Nous devons alors penser qu'il y a de fortes chances à ce que le TE DEUM en RE ait été exécuté en 1687 et non quinze ans plus tard (nous ne trouvons aucune mention d'un M. Beaupuy à la Sainte-Chapelle).

Mais il n'est pas à exclure qu'il ait pu être composé pour le Dauphin, pour lequel CHARPENTIER a écrit plusieurs actions de grâces. Voici un exemple des détours par lesquels il faut passer dès qu'on essaye de conjurer l'absence de renseignements précis chronologiques, autant en ce qui concerne l'œuvre que la vie de ce compositeur (4).

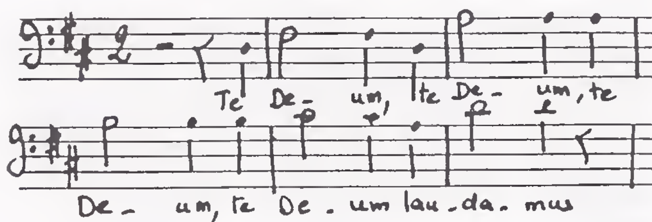
La tonalité de ce TE DEUM en RE est dictée par l'emploi des trompettes qui au 17ème siècle étaient, soit en UT, soit en RE. Celles en RE semblent avoir été souvent préférées (Les TE DEUM de CAMPRA, de DELALANDE et d'autres musiciens utilisant les trompettes sont en RE). Bien que trompettes et timbales conviennent bien au caractère du TE DEUM et soient souvent sollicitées, CHARPENTIER ne les emploiera pas dans ses autres TE DEUM. Nous pouvons noter à ce propos un souci extrême de variété chez le musicien, que ce soit dans l'orchestration ou dans d'autres domaines. Quant aux autres instruments, CHARPENTIER les a ici indiqués avec précision. Nous avons, pour le Prélude, les «trompettes», «timbales et basse de tromp.», «violons et instruments à vent», et pour la basse, «orgue et violons et bassons», et dans le cours de l'œuvre, également les «flûtes» et les «hautbois».

C'est le chœur à quatre parties qui est utilisé (alors que l'époque préfère celui à cinq voix comme dans le TE DEUM de Lully), ainsi que deux quatuors de solistes (deux soprani, deux haute-contre, deux tailles et deux basses). A part l'emploi simultané des deux soprani, un seul quatuor suffit (5).

Le TE DEUM s'ouvre par un Prélude en forme de Rondeau, forme d'ailleurs explicitement indiquée par le compositeur : «Rondeau bis au commencement et à la fin» sous la partie des trompettes, «Rondeau une fois comme au commencement» à la fin du premier couplet et «Rondeau bis comme au commencement» à la fin du second couplet, «pr. couplet» sous toutes les parties du premier couplet et «sd. couplet» sous toutes les parties du deuxième couplet. Nous trouvons dans ce TE DEUM, un besoin de préciser jusqu'au moindre détail l'exécution. Le saut de quarte initial, signalétique tonale par excellence, annonce l'esprit très solennel et très carré du Prélude. Le refrain est construit sur la structure «classique». Les huit mesures avec repos à la dominante au centre et cadence parfaite sur la tonique à la fin. Les couplets sont eux aussi distribués suivant cette même métrique, abordant quelques tonalités voisines (le relatif Sim., la dominante LA, la dominante de la dominante MI). Les couplets se distinguent essentiellement du refrain par l'allègement de l'instrumentation (trompettes et timbales se taisent).

«La dernière finale de ce rondeeau doit estre entière pour passer au TE DEUM»

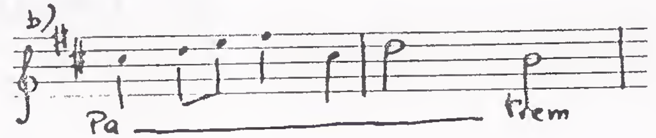
La basse, entonne alors le TE DEUM, en utilisant une ligne mélodique ascendante, soit conjointement, soit par sauts, ce qui donne beaucoup de dynamisme au chant.



L'instrumentation est réduite à la basse et aux deux violons avec lesquels le soliste concerte.

«Suivez après une petite pause»

Le chœur intervient avec un effet de surprise provenant de la modulation brusque en Sim. L'écriture en est syllabique et verticale (style tres typique de l'art lullyste), mis à part le tres bel élan ascendant des soprani.



auquel l'orchestre répond par une longue phrase descendante conjointe. Sur les mots «Tibi omnes angeli», le chœur reprend sans les basses, évoquant les hauteurs célestes, avec de courtes réponses imitatives aux flûtes et aux hautbois. Puis ce sont les solistes (sopr I, haute-contre ténor, puis sopr I, sopr II, haute-contre, et enfin les quatre réunis) qui concertent avec l'orchestre. Ces trois combinaisons d'agencements des voix montrent de nouveau ce souci de variété et le désir de jouer sur les divers mélanges de « coloris » vocaux.

Sur «Sanctus», changement d'écriture : phrases en imitation avec utilisation des vocalises puis toutes les voix se rejoignent de nouveau sur «Domine Deus». Encore «Sanctus», mais dans un éclairage différent avec le recours à l'écriture syllabique du début de la section. CHARPENTIER se montre particulièrement sensible au travail sur le mot (nous en verrons d'autres exemples plus loin), souci plus spécifiquement italianisant.

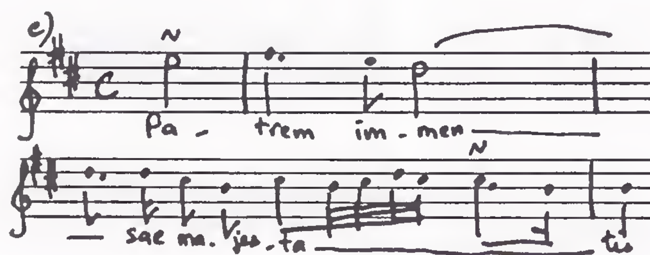
Le passage à la section suivante (mes.155) se fait encore par le système de la modulation subite : de RE, nous passons au ton de la dominante, LA. L'orchestre est au complet et va dialoguer avec le chœur et les solistes. «Pleni sunt caeli et terrae» est répété mais dans des tonalités différentes (LA puis RE), toujours dans ce souci de varier et de défier tout statisme dû par exemple à la répétition de certaines phrases ou de certains mots. Nous retrouvons le même procédé pour «majestatis» (en DO puis en FA).

Le verset «Te Martyrum» est traité suivant un schéma ternaire faisant penser à un «aria da capo» même si le même texte est utilisé dans toutes les parties. Nous reconnaissons en effet les sections : A (mes.210 à 222), B (mes.222 à 230), A (mes.230 à 242). A, chanté par le chœur, utilise à la fois l'écriture par blocs harmoniques et l'écriture contrapuntique des vocalises sur «laudat». B, pour trois voix solistes (Sopr haute-contre et ténor), procède par entrées en imitation et les vocalises sur «laudat» sont moins développées.

«Passez sans interruption à la suite» (attaca)

A cette brillante section succède un trio de solistes. Le ténor, d'abord seul, énonce le verset par un chant ascendant qui trouve son point culminant

sur «Patrem», puis redescend en soulignant le mot «immenisitas» par une longue tenue et «majestatis» par une série d'ornements. Bel exemple de figuralisme musical.



La voix de haute-contre reprend la même phrase, en RE, puis les deux voix partant d'abord en stricte imitation l'une de l'autre, dialoguent jusqu'au moment où la basse seule énonce le verset suivant repris par les trois solistes. Il faut noter encore le figuralisme des voix de ténor et de haute-contre sur « gloriae »,

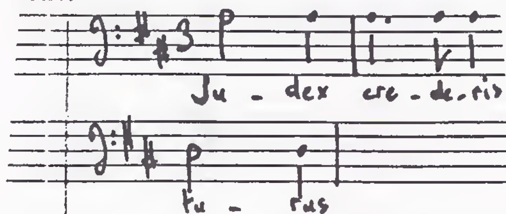


avant que le trio désormais indissoluble traite, soit par blocs harmoniques, soit par un contrepoint plus savant, le verset suivant. Il est à remarquer dans ce passage l'usage fréquent que CHARPENTIER fait des dissonances essentiellement dues à des retards, procédé également plus italien que français.



«Passez sans interruption à la suite»

La seule indication d'expression de la partition «Guay» (pouvant correspondre en fait à l'indication dynamique de l'allegro italien) est écrite au début de la section suivante. Une fanfare introduit le chœur entrant voix par voix en imitations, puis se poursuivant par une écriture syllabique et verticale jusqu'à une cadence à la dominante. La fanfare reprend alors, plus animée que précédemment, comme pour annoncer l'importance du jugement dernier que la basse va énoncer par deux fois, la seconde fois un ton plus haut : phrase très simple, dépouillée, accompagnée uniquement par la basse et les bois, contrastant ainsi avec les fanfares au rythme vif qui l'entourent.



Alors que nous étions arrivés en SOL M, la section suivante module en MI m. Nous retrouvons une formation chère à CHARPENTIER et que nous avons déjà rencontrée : un soliste (ici soprano) concertant avec deux dessus (ici, les flûtes).

«Suivez au chœur sans interruption» (attaca)

Suit un chœur (mes. 431), accompagné de l'orchestre (sans timbales ni trompettes). Nous pouvons dire ici, qu'outre sa fonction d'accompagnement, l'orchestre va être traité comme un second chœur répondant au chœur réel (tutti ou soli).

Un autre procédé également fréquent dans ce TE DEUM est le changement de mesure, ce qui contribue à un plus grand dynamisme. La louange de Dieu dans l'éternité exprimée par un très beau «double chœur», se termine encore plus superbement par un quatuor de solistes scandant «in sacculum» et utilisant le saut de quarte en une sorte de marche ascendante, et surtout par une coda (passage du ternaire au binaire plus majestueux, plus hiératique, fausse relation très expressive : les ténors font entendre un RE ♮ aussitôt après le RE♯ du soliste haute-contre) dans laquelle s'entremêlent les voix du chœur, usant de retards, de dissonances et d'un très beau passage au relatif mineur.

«Suivez après un grand silence»

Changement de tonalité pour le verset suivant : nous sommes en SOL et le chant de la basse puis du soprano en imitation débute par les trois notes de l'accord parfait.

Dans tout ce verset, ainsi que dans le suivant, l'écriture en imitation prédomine, tant au niveau des voix qu'au niveau des instruments (flûtes, violons).

Un autre procédé expressif d'écriture qu'emploie quelquefois CHARPENTIER est le chromatisme, qui provoque ici un effet de tension, dû à son mouvement ascendant.

Le duo soprano I/basse fait ensuite place au trio soprano I/soprano II/basse où chaque voix, tour à tour, introduit le verset.

«Suivez après un peu de silence au dernier couplet»

Pour le dernier verset, CHARPENTIER fait appel à tous les éléments orchestraux et vocaux de l'œuvre. La fanfare, par sa solennité, rappelle celle du Prélude. Elle débute par les notes qui serviront de thème à la grande fugue qui va suivre :

entrées successives des haute-contre, des ténors, des soprani, puis plus loin, des basses.

Par trois fois, le verset sera chanté avec des interludes orchestraux. La dernière redite du verset est la plus développée. CHARPENTIER utilise encore les entrées fuguées mais dans un ordre différent de la première et confiées aux solistes sans la voix de dessus : basse, haute-contre, ténor. Le chœur reprend, lui, la seconde partie du verset, toujours en entrées fuguées et dont le thème est une marche descendante de quartes (rétrograde du saut de quarte du Prélude?).

Chœur très développé utilisant les pédales, (celle de dominante aux ténors puis aux basses, celle de tonique aux soprani, puis de nouveau celle de dominante aux basses), les retards et un contrepoint très luxuriant.

Ce TE DEUM doit être considéré comme une œuvre officielle, et si l'on veut le replacer dans ce contexte, il ne faut pas oublier le despotisme que faisait régner Lully à cette époque. Un style bien précis, le style français avait les faveurs du roi et de la cour.

De ce fait, nous ne trouvons pas dans cette œuvre toute l'originalité de CHARPENTIER laquelle, se démarquant de l'art lullyste, lui vaudra plus de déboires que de succès. Mais malgré tout, nous avons pu remarquer au travers de cette analyse du TE DEUM, certains traits caractéristiques du musicien (importance accordée au texte, art du coloris instrumental et vocal, équilibre et savant dosage de l'harmonie et du contrepoint, sens de la narration musicale et littéraire, les redondances étant toujours justifiées par des raisons expressives).

Fortement influencé par la musique italienne, occupant dans la musique française une place de premier ordre, Marc-Antoine CHARPENTIER manifeste même dans cette œuvre de circonstance une ferveur religieuse véritable et use d'un art de la composition annonçant parfois la musique religieuse du 18ème siècle.

(1) Le Mercure Galant : Février 1687.
(2) La Gazette de France : 1687.
(3) Michel Brenet : Les Musiciens de la Sainte-Chapelle.
(4) Il est presque certain que Charpentier composa également, à l'occasion de ces cérémonies, le divertissement « Idyle sur le retour de la santé du Roy » pour deux dessus et basse continue.
(5) Les parties de soprano autant dans le chœur que dans les soli étaient assurées par des enfants (les « pages de la Sainte-Chapelle »).



Fig. 2. Fin XVe trompette sinueuse
(Bois gravé allemand)

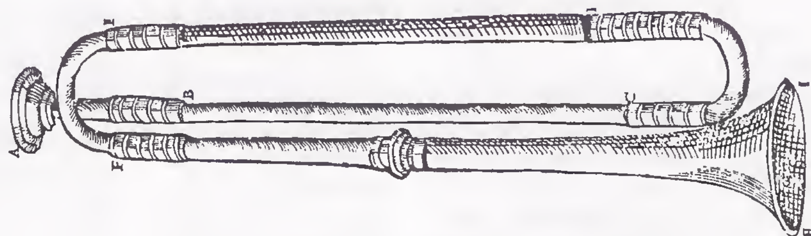


Fig. 3. Trompette du début du XVIIe siècle.
(**Harmonie universelle** de Marin Mersenne)

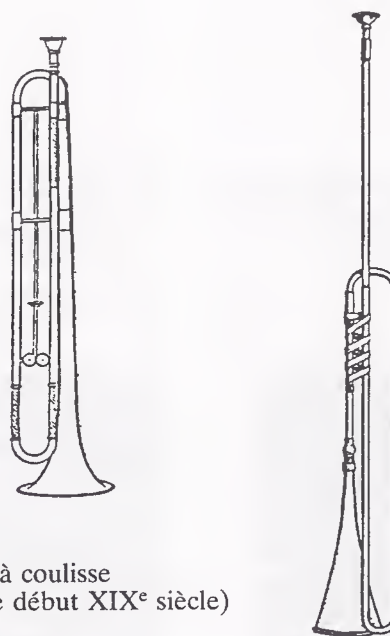


Fig. 4 bis
Trompette à coulisse
(Angleterre début XIXe siècle)

Fig. 5. Trompette coulissante
(Allemagne, début du XVIIe siècle)

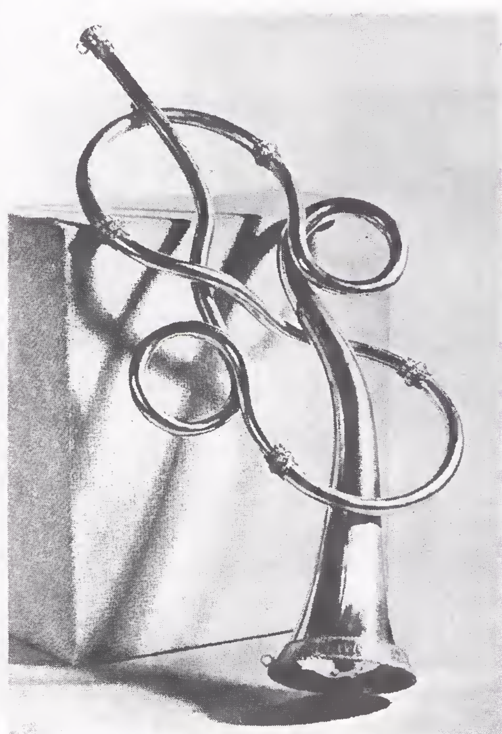


Fig. 4. Trompette fabriquée à Nuremberg en 1598.
Forme dite "Bretzel"

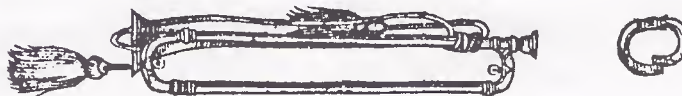


Fig. 6. Trompette avec son corps de rechange
(d'après Praetorius 1619)

La trompette et le trombone

par Françoise et Roger COTTE
professeurs à l'Universidade estadual paulista (São Paulo).

Bibliographie :

a) Trompette : ARBAN, J.B., **Méthode complète,** Paris, s.d. (1889) (nombreuses rééditions et traductions successives.
Delbert A. DALE : **Trumpet technique,** Oxford University press, Londres, 1965 (réimprimé en 1975).

b) Trombone : A. LAFOSSE : **Traité de pédagogie du trombone à coulisse,** Paris, 1955.
T. DORSEY : **The modern trombonist,** London, 1944.
VOBARON : **Méthode de trombone,** G. Billaudot, Paris, s.d. (1ère édition 1833).
Denis WICK, **Trombone technique,** Oxford University press, Londres, 1971 (réimprimé en 1973).

c) Ouvrages généraux : Philip BATE : **The trumpet and Trombone,** Ernest Benn ltd., Londres, 1966, 1972. Cf. également les ouvrages signalés dans notre biliographie générale, E.M. N° 203, déc. 1973, pp. 116-118, et EM. N° 262, novembre 1979, pp. 61-62 et ci après, en fin d'article.

Généralités :

Etymologiquement, le terme **"trombone" (en italien) n'est autre que la forme augmentative de "tromba"** (trompette). De fait, et à proprement parler les deux instruments appartiennent à la même famille acoustique, ne se différenciant guère que par leur mécanisme (encore que la trompette à coulisse ait existé à certaines époques) et leur taille, donc leur registre. En revanche, il convient de les séparer sans ambiguité des instruments à perce cônique (cornet à piston, bugles, saxhorns... etc).

Trompette et trombonne sont des instruments essentiellement composés d'un tube cylindrique, d'une embouchure natuelle ("anche lippale) (1) et d'un pavillon terminal. Le trombone semble caractérisé par la coulisse permettant de varier à l'infini et à volonté la longueur du tube, mais des trombones à pistons, encore employés dans certaines fanfares, ont été inventés au XIXe siècle. La trompette d'orchestre actuelle est généralement en ut ou en si bémol (en ce cas elle sonne un ton au dessous de la note écrite, comme la clarinette), et comporte trois pistons fonctionnant suivant le principe que nous avons exposé dans un précédent article (2). La trompette simple ou "trompette de cavalerie" est toujours employée par les troupes montées de presque toutes les armées du monde. Curieusement, elle n'a jamais été concédée aux autres armes, qui utilisent le clairon (que nous étudierons plus tard) pour celà même réputé vulgaire, la trompette étant au contraire et par excellence "l'instrument noble".

Historique de la trompette :

Nous avons vu (3) comment les sociétés primitives ont découvert les instruments à embouchure naturelle à partir d'objets aussi simples que les coquillages ou les cornes d'animaux. Il nous est assez difficile de décider si les instruments de la haute antiquité égyptienne étaient côniques ou cylindriques. Le texte biblique souvent invoqué pour jalonner la haute histoire de l'instrument n'est guère précis et ne peut être véritablement considéré comme décrivant l'ancètre de nos trompettes actuelles : **"L'Eternel parla à Moïse et dit : Fais-toi deux trompettes d'argent : tu les fera d'argent battu. Elles te serviront pour la convocation de l'assemblée et pour le départ des camps..."** (Nombres, X, 1-3). Tout au plus ces versets précisent-ils la fonction de ces instruments, celle de simples signaux sonores, fonction dont ils ne se départiront guère avant l'époque classique.

Avec le **lituus** (figure 1) d'origine étrusque, que les Romains avaient adopté pour leur cavalerie, nous apercevons l'ancètre le plus certain de notre trompette. Ici, le tube est bien cylindrique. La forme du pavillon, qui a valu son nom à l'instrument (4), n'influe pas sur les caractéristiques du timbre. L'exemplaire conservé au Musée du Vatican mesure 1,60 m, donc relativement court relativement à la trompette moderne (2,60 m). Il a gardé la réputation d'une sonorité aigue, due au fait qu'on ne jouait (comme sur la trompette moderne) que des sons harmoniques et jamais le fondamental.



Fig. 1 bis
XVe siècle. Trompettes droites

Le lituus ne pouvait guère, sans incommodité majeure, être construit en plus grande dimension. Le moyen âge conserva donc tout d'abord à la trompette les dimensions héritées des romains, se contentant de modifier la forme du pavillon. C'est l'instrument maintes fois représenté par les miniaturistes entre les mains de héraults d'armes (figure 1). Le terme même de "trompette" apparait avant le XIVe siècle; c'est, naturellement le diminutif de "trompe" que l'on réservera plus tard au cor de chasse. Afin de rendre le maniement de l'instrument plus aisé, et grâce aux progrès de la dinanderie, on put commencer à construire des instruments de forme tout d'abord sinueuse (figure 2) pour aboutir peu à peu à la disposition moderne connue dès le XVe siècle (fig. 3). On alla même à des extravagances, telle l'extraordinaire trompette allemande de la figure 4. Il devenait alors facile d'allonger sans inconvénient le tube demeuré rigoureusement cylindrique.

Nous aboutissons ainsi dès la Renaissance à la classique trompette de cavalerie que les usages militaires associeront indissolublement aux timbales. Il était du reste fréquent, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, que le même musicien militaire fut trompette et timbalier comme en attestent les archives des anciens régiments.

Après avoir été peut être rythmique (sur une ou deux notes), le répertoire militaire s'était peu à peu spécialisé dans les signaux exécutés sur les premières harmoniques (de 2 et même 1 à 10 ou 11) (5). On a pu utiliser ce registre pour l'exécution de petites pièces de style plus élaboré, telles que cette **"chanson à trois parties"** que propose le père MERSENNE (6) :

Chanson à 3 parties

1er dessus

2e dessus

Bourdon

pour les trompettes

La trompette simple, dite aussi "naturelle" passe pour être entrée à l'orchestre en 1674, avec l'opéra **Alceste** de Lully. Toutefois, antérieurement, des musiciens costumés avaient été appelés à se produire dans le cadre du ballet de cour, et même dans des scènes d'opéra. De tels instruments devaient, naturellement, se limiter aux notes de l'échelle des harmoniques. Il ne pouvaient donc, pratiquement, se produire que dans une ou deux tonalités, et ne pouvaient pas moduler. D'autre part, ils ne pouvaient exécuter aucun mouvement chromatique ni même diatonique, dans le grave de leur tessiture. Trois solutions furent mises en pratique, à peu près simultanément pour éliminer ces inconvénients :

1°) **La coulisse :** Deux types ont été décrits de tels instruments, l'un (fig. 4 bis) n'étant guère qu'un trombone aigu, l'autre (fig. 5), de conception plus originale. Ici, l'embouchure est prolongée d'un tube de 55 cm, glissant librement à l'intérieur du corps de l'instrument, où il s'introduit par l'ouverture réservée à l'embouchure dans la trompette ordinaire. La trompette à coulisse est plus connue sous son nom italien de **Tromba-da-tirarsi.** Existent également les termes allemand de **Zugtrompete** et anglais de **Slide-trumpet.** Ces instruments étaient réservés, en pays luthériens, plus spécialement à l'exécution des chorals, pour le soutien du soprano. On en trouve mention dans l'œuvre de Bach.

2°) **Le Clarino :** il s'agit moins d'un instrument particulier que d'une technique spéciale, très élaborée, d'exécution. On admet qu'au XVIIe siècle, les trompettistes (comme plus tard les cornistes) se spécialisaient dans tel ou tel registre de l'instrument, ainsi répartis :

Fondamental non usité

clarino I

clarino II

Principale

La technique de **clarino** était redoutable, et réclamait des qualités physiques bien déterminées : lèvres bien adaptées naturellement, dentition impeccable, santé et force corporelle sans défaillances, sans compter un travail assidu. Les bons exécutants furent très rares. C'est à leur intention que Bach et Haendel écrivirent les extraordinaires soli de trompette qui plongent encore nos modernes trompettistes dans la stupéfaction. Les spécialistes de musique ancienne ont recouru, successivement à deux solutions pour l'exécution de ces musiques. La plus ancienne est due à l'ingéniosité du facteur belge V.C. MAHILLON, qui l'explique ainsi : **"La difficulté d'exécuter les œuvres de Bach et de Haendel avec la véritable trompette en ré nous a suggéré l'idée de construire un instrument exactement à l'octave de cette dernière...** (et muni de pistons). **...le timbre particulier de la trompette a été assez heureusement conservé et les sons de l'octave aiguë de la trompette véritable, sont remplacés par ceux de l'octave moyenne de la petite trompette en ré."** (6 bis).

L'autre solution, plus authentique, fut mise au point grâce aux travaux acoustiques de l'éminent spécialiste de la musique ancienne Otto STEINKOPF et également à une découverte faite sur un instrument d'époque bien conservé. Une perce très étroite favorise l'émission des sons harmoniques aigûs. D'autre part, de très petits trous percés à des endroits judicieusement déterminés corrigent certains sons harmoniques inutilisables dans notre système tonal. Par exemple, le 13e harmonique d'une trompette en ré (tonalité habituelle du **clarino**), qui est trop haut pour donner un si bémol et trop bas pour donner un si bécarre, devient, grâce à cet artifice un la dièze tout à fait convenable. Ajoutons que les trompettes utilisées pour le registre du **clarino** étant de perce très étroite, comme déjà mentionné, n'émettent que des sons de puissance très modérée, s'équilibrant parfaitement avec les instruments en usage au XVIIIe siècle. On conçoit fort bien, dès lors, que Bach ait fait dialoguer une trompette avec une flûte à bec dans son **concerto brandebourgeois No II.**

3o) **La trompette simple à corps de rechange :** C'est, de très loin, la solution qui a rencontré le succès le plus prolongé, avant l'adoption des pistons. PRAETORIUS (7), en 1619 la présente déjà comme parfaitement usuelle, mais elle n'est devenue courante en France qu'à partir de 1770. Ce n'est au reste qu'une variante grossière de la trompette à coulisse : un dispositif (figure 6) de dimension appropriée à chacune des tonalités que l'on pouvait désirer, d'un côté s'emboitait sur l'instrument proprement dit et, de l'autre, recevait l'embouchure. La tonalité de base de l'instrument pouvait ainsi être abaissée en quelque autre, jusqu'à une septième majeure. Mais on restait limité, dans chacune des tonalités, à la série des sons harmoniques. Un procédé d'instrumentation courant au XIXe siècle (mais déjà connu au XVIIIe) consistait à employer plusieurs trompettistes jouant dans des tonalités différentes, ce qui procurait des accords irréalisables avec des trompettes simples. Dans son **Traité d'orchestration,** BERLIOZ cite cet exemple merveilleusement ingénieux tiré du quatrième acte des **Huguenots** de MEYERBEER :

Ex : 3a

Tr en Mi
Tr en Si

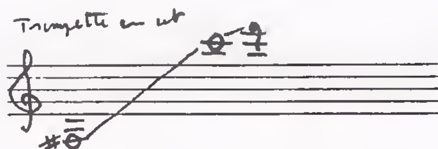
Tr Mi
Tr Si

EFFET Ex. 3b.

Mais R. WAGNER, au troisième acte de **Lohengrin** utilise quinze trompettes (dont douze sur la scène) en cinq tonalités différentes : deux trompettes en mi bémol, deux trompettes en fa, deux trompettes en ré, quatre trompettes en do, sur la scène, et trois trompettes en do à l'orchestre.

A la fin du XVIIIe siècle, on tenta d'imposer une **trompette à clefs** construite sur le principe de l'**ophicléïde** décrit dans notre précédent article, ou du **cor à clefs** que nous évoquerons ultérieurement. Le succès de cette invention fut limité, mais suffisant pour que J. HAYDN lui ait dédié son concerto en mi bémol. BERLIOZ, parle de cet instrument, mais avec les plus grandes réserves, tout en signalant qu'à son époque quelques orchestres italiens les utilisent encore (1844).

La **trompette à pistons,** aujourd'hui d'un emploi universel, ne s'imposa pas d'emblée. Nous en avons exposé le principe dans un précédent article (8). Connu dès le début du XIXe siècle, le système des pistons demeura longtemps critiqué surtout en raison de la routine habituelle aux musiciens qui ne pouvaient se résoudre à apprendre une nouvelle technique. On en vint même, à la fin du XIXe siècle, à abandonner toute espèce de trompette au bénéfice du cornet à pistons dont on peut dire, pour le moins, que le timbre en est fort différent, de toute manière "réputé" vulgaire. Pour lutter contre le préjugé et aussi contre les défauts de justesse réels des premières trompettes à pistons, différentes recherches furent faites. Afin de diminuer la prétendue altération de timbre occasionnée par les pistons, on imagina des trompettes multiples à sept corps et sept pavillons, que l'instrumentiste sélectionnait à raison d'un seul piston par corps. On aboutissait ainsi au monstre de la figure 7. Au contraire, pour lutter contre les défauts de justesse (inhérents tout autant à l'instrumentiste qu'à l'instrument) on imagina aussi de multiplier le nombre de pistons, chacun des pistons correspondant alors, et lui seul (sans addition de pistons comme dans le système finalement adopté) (9) à une seule série d'harmoniques (figure 8, cf. la disposition adoptée par Ad. SAX). Ces recherches furent sans lendemain et l'on revint, après près de 75 ans de tergiversations à la première trompette à trois pistons (fig. 9). L'étendue de la trompette moderne chromatique à pistons s'établit ainsi :



Instruments de parade ou de théâtre : les décorateurs de théâtre, tout aussi bien que les organisateurs de fêtes solennelles avaient conservé la nostalgie de l'ancienne trompette droite médiévale qu'il fallait bien, toutefois, concilier avec les exigences de la musique du XIX[e] siècle. Pour retrouver une longueur de tube suffisante pour obtenir les mêmes séries d'harmonique que la trompette simple, encore en usage dans l'orchestre de WAGNER, SAX imagina l'instrument représenté figure 10, à l'usage de l'escadron des Cent Gardes de Napoléon III.

Pour retrouver, enfin, les facilités de la trompette à pistons, sans perdre l'effet décoratif réputé "antique" de la trompette droite, VERDI fit construire une trompette droite, à un seul piston qui fut utilisée pour des effets scéniques dans son opéra **"Aida"** en 1872, au Caire.

La sourdine : C'est un cône de carton, de bois ou de métal que l'on dispose dans le pavillon de l'instrument. La sourdine adoucit considérablement le timbre de la trompette, mais surtout modifie le timbre de celle-ci. Il existe de nombreux modèles de sourdines dont les effets sont fort divers, et que l'on choisit en fonction de la partition à interpréter. Cet artifice était connu dès le XVII[e] siècle. On trouvera à la figure 11 le dessin de la sourdine décrite par M. MERSENNE (1636).

Les noms de l'instrument et de ses accessoires :
FRANÇAIS : Trompette, embouchure, pavillon, corps de rechange, sourdine, pistons.
ANGLAIS : Trumpet, mouthpiece, bell, Crook, mute, valves.
ALLEMAND : Trompete, Mundstück, Schallstück, Krummbogen (ou plus simplement "Bogen"), Dämpfer, Ventil.
ITALIEN : Tromba, sordino (sourdine)
ESPAGNOL : Trompeta, sordina
PORTUGAIS : Trompete (ou Trombeta), surdina
N.B. : En **langage biblique,** certaines langues utilisent des termes dérivés du latin **buccina** (sorte de clairon romain); p. ex., en néerlandais, "bazuin", en suédois, "basun".

Le Trombone

Le trombone n'est, nous l'avons déjà souligné, qu'une variante de la trompette, dans un registre plus grave. Il est surtout caractérisé par la coulisse, encore que — nous l'avons vu — celle-ci ait été à certaines époques appliquée à la trompette, et qu'il existe des trombones à pistons, surtout utilisé par les harmonies et fanfares populaires.

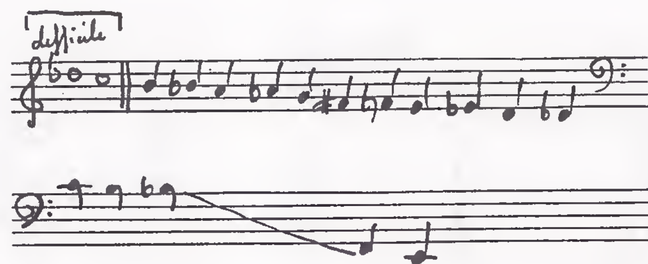
Principe de la coulisse : Le trombone se compose de trois parties essentielles : la partie supérieure (A, sur la figure), comportant la dernière section du tube cylindrique et le pavillon, la partie médiane (B) comportant deux sections de tube cylindrique de longueur égale portant le nom de "branches", reliées par une tige nommée barette (en termes de fabrication), et enfin la coulisse (C). La partie médiane porte à l'extrémité supérieure de l'une des branches l'embouchure dont nous avons déjà expliqué le principe (10). L'autre branche s'emboite sur la partie supérieure. (figure 11).

La coulisse se compose de deux tubes de perce plus grosse que les branches, sans toutefois influer sur le principe acoustique des tubes cylindriques. Ces deux tubes sont reliés entre eux d'une part par une seconde barrette, et à leur extrémité inférieure par un coude comportant une clef pour l'évacuation de la condensation. La coulisse s'adapte avec précision sur les branches, glissant en remontant jusqu'aux arrêts formés de deux petits tampons creux garnis de liège.

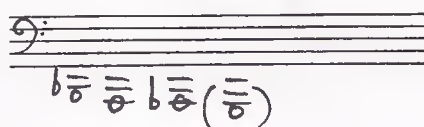
Lorsque la coulisse est entièrement rentrée, c'est à dire, lorsque le tube développe sa plus courte extention, le trombone ténor (le plus utilisé) donne la série d'harmoniques suivante :



Si l'on allonge la coulisse d'environ 8 cm, l'ensemble baissera d'un demi ton. Si l'on tire encore la coulisse de quelque dix centimètres, le tout sonnera un ton au dessous, et ainsi de suite. Les trombonistes comptent sept positions distantes (à l'oreille) d'un demi-ton les unes des autres. En combinant les positions de la coulisse et le choix des harmoniques, il est possible d'obtenir l'échelle chromatique ininterrompue suivante :



Cette tessiture ne fait appel qu'au harmoniques au dessus de l'harmonique 2. Quelques auteurs parlent de l'utilisation de l'harmonique 1 (fondamental) utilisable pour les notes suivantes :



Ces trois ou quatre notes isolées sont d'une rare grandeur, "énormes et magnifiques", comme les qualifie BERLIOZ (11). La pratique de la coulisse requiert, évidemment, une oreille parfaitement exercée, mais autorise une justesse plus parfaite que le système des pistons. D'autre part, depuis quelques lustres, on utilise les possibilités de glissendo de la coulisse. Celui-ci n'est possible que dans les limites de la manœuvre de la coulisse, soit une quarte augmentée, à l'intérieur de chacune des sept positions.

Historique : Sous l'ancienne appellation de **Saqueboute,** le trombone semble être connu depuis le XIV[e] siècle. Plusieurs étymologies ont été proposées, la plus vraisemblable étant celle de Rowland WRIGHT (12) : "Composé de **saque** (de saquer) et de **bute** (de bouter)", soit pour nos oreilles modernes, "tirer-pousser". Mais on trouve, au XIV[e] siècle le terme espagnol **sacabuche,** dont le sens serait un peu différent, si on le rapproche du portugais ancien **sacabuxa** (tire-bouche, ou tire bouchon), désignant la **saqueboute.** Les Anglais (sans doute par emprunt au Français) utilisaient au XV[e] siècle les termes de **saykebud, shagbold** ou **shakbusshes.** Quant aux Allemands, ils ont dénommé l'instrument **Bûzine** (du latin **buccina,** que nous avons relevé à propos de la dénomination biblique de la trompette), successivement déformé en **Buzaun,** puis en **Posaune,** terme actuellement usuel dans les orchestres d'Outre-Rhin.

On a, d'autre part, pensé que l'aspect de l'instrument l'avait fait assimiler à une arme redoutable, le Saqueboute, dont se servaient les fantassins au moyen âge pour désarçonner les cavaliers.

Au XVII[e] siècle, continuant évidemment la tradition du XVI[e], le trombone s'organise en familles, que complète à l'aigu la trompette. PRAETORIUS (13) ne compte pas moins de trois trombones de tailles différentes : **Quart posaune** (basse), **rechte gemeine** Posaune (trombone ordinaire, à proximativement notre trombone ténor), et un trombone alto, sans compter un **octave Posaune** (contre-basse de trombone), dont il ne donne pas le dessin (cf. fig. 13). MERSENNE (14) décrit une "saqueboute" munie d'un corps de rechange (fig. 14), pouvant, grâce à cet artifice (qu'il intitule le "tortil", G H de la figure) baisser sa tonalité générale d'une quarte.

Depuis le XIX[e] siècle, on pratique essentiellement le trombone ténor, mais également un trombone alto, très rare, jouant à la quarte supérieure de ténor, un trombone basse, à la tierce ou la quarte inférieure du ténor, et enfin un trombone contrebasse. Celui-ci comporte une double coulisse et donc quatre branches coulissantes. Les deux coulisses sont jumelées et permettent donc d'atteindre les notes les plus graves sans que l'instrumentiste ait à étirer le bras plus que sur le trombone ténor.

Les trombones sont dits en si bémol (ténor), fa (basse), ou mi bémol (alto). Mais celà n'influe pas sur l'écriture qui est toujours en ut (réelle). Ces dénominations indiquent seulement quelle est la note fondamentale produite par l'instrument avec les coulisses ou la coulisse entièrement rentrée.

L'application des pistons au trombone — à tous points de vue regrettable — rendait, bien entendu, la coulisse inutile. On n'en a pas moins conservé, sans avantage, la forme du trombone traditionnel, par pur souci esthétique (figure 15).

Les trombones à l'orchestre symphonique : MONTEVERDI, dans l'ouverture de son **Orfeo,** en 1607 utilise un "chœur" de cinq trombones et deux cornets à bouquin, BACH emploie souvent des trombones, notamment dans ses cantates, et également HAENDEL, GLUCK, HAYDN, MOZART. BEETHOVEN a fait à l'instrument une place de choix dans ses coloris orchestraux ou instrumentaux. A côté de ses pages symphoniques où le trombone a souvent joué un rôle éminent, il a laissé une composition extraordinaire, ses trois **Equales,** pour quatre trombones, œuvre de caractère funèbre sur laquelle manquent encore bien des renseignements historiques. Au XIX[e] siècle, le trombone prendra une importance majeure, à l'orchestre (BERLIOZ, SCHUMANN, MENDELSSOHN, César FRANCK... etc.), mais devra malheureusement souffrir, un temps, de l'invasion du parent pauvre, le trombone à pistons, puis de l'abandon provisoire du trombone-alto et du trombone basse. De nos jours, la famille entière des trombones a repris sa place à l'orchestre.

Il ne faut pas oublier le rôle important joué par le trombone dans les harmonies et fanfares (où le trombone à pistons lui fait encore une concurrence justifiée par la facilité recherchée par les amateurs), ni surtout dans l'opérette et la musique légère. Dans la musique de danse, il fut même, au milieu du XIX[e] siècle, essentiel, après que le chef d'orchestre du bal de l'Opéra, Philippe MUSARD (1793-1859) eut inventé de confier le **chant** (et non la basse) de ses fameuses valses, à douze trombones jouant à l'unisson.

Les noms de l'instrument :
à l'exception de l'allemand **Posaune** et du suédois **Dragbasun** (lit. trompette à coulisse), le terme **trombone** est international.

Notes :

(1) Notre article dans E.M. de mars 82, N° 286, p. 194.

(2) Idem, pp. 194-195-196.

(3) Idem, pp. 196-197.

(4) Le terme **lituus** désigna successivement le bâton des augures, puis la crosse des évêques. Au XVII[e] siècle il fut utilisé, en latin scolaire pour désigner également le cromorne (cf. E.M., N° 256, mars 1979, pp. 193-194).

(5) MERSENNE donne déjà tout un répertoire militaire de sonneries fort diverses, dans **l'Harmonie universelle** (op. cit., vol III, PP. 264 et 265). **A l'étendart** n'utilise que les harmoniques 2 et 3, mais le **Boute-selle** joue sur les harmoniques 1, 2, 3 et 4, et la **charge** utilise tous les sons, de 2 à 11. Cl. JANNEQUIN utilise ces sonneries comme motifs mélodiques dans sa vaste composition vocale "La Guerre" (La bataille de Marignan).

(6) Idem, p. 265.

(6 bis) V.C. MAHILLON : **Elements d'acoustique musicale,** op. cit., p. 144.

(7) **De Organographia,** op. cit., pp. 32-33 et planche VIII.

(8) E.M. N° 282, pp. 195-196.

(9) Cf. idem.

(10) Idem, p. 194.

(11) **Traité d'orchestration,** traité d'orchestration, op. cit., p. 201.

(12) **Dictionnaire des instruments de musique,** op. cit., p. 151.

(13) **De organographia,** op. cit. pl. VIII.

(14) Op. cit., P. 271.

Complément à la bibliographie générale :

HAINE, Malou, et KAYSER, Ignace de, **Catalogue des instruments Sax au Musée instrumental de Bruxelles,** Musée instrumental, Bruxelles, 1980.



Fig. 7. Instrument multiple du XIXe siècle (sept tubes et sept pistons pour une seule embouchure)

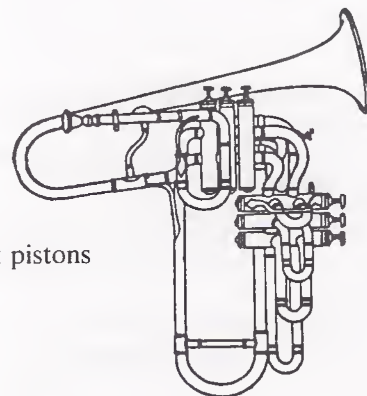


Fig. 8. Trompette à six pistons d'Adolphe Sax

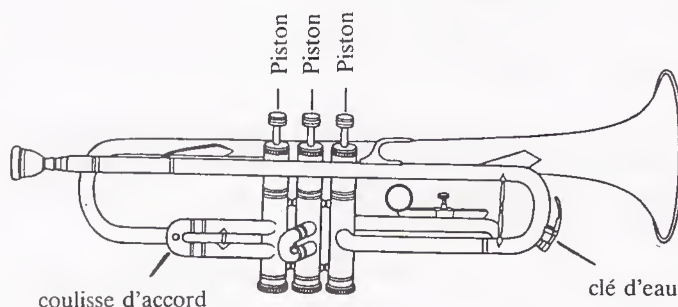


Fig. 9. Trompette moderne à trois pistons

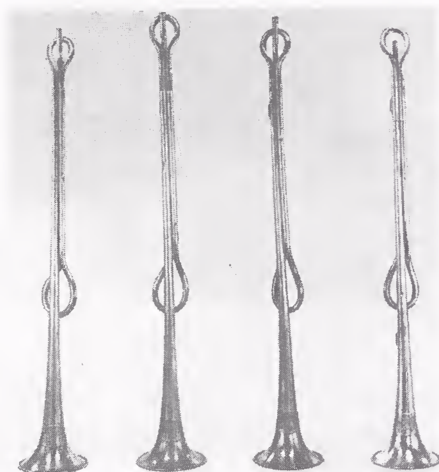


Fig. 10. Trompettes des cent-Gardes de Napoléon III. Fabriquées par Ad. Sax.



Fig. 11. Sourdine en bois tourné du XVIIe siècle (M. Mersenne)

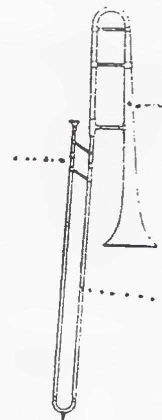


Fig. 12 Trombone

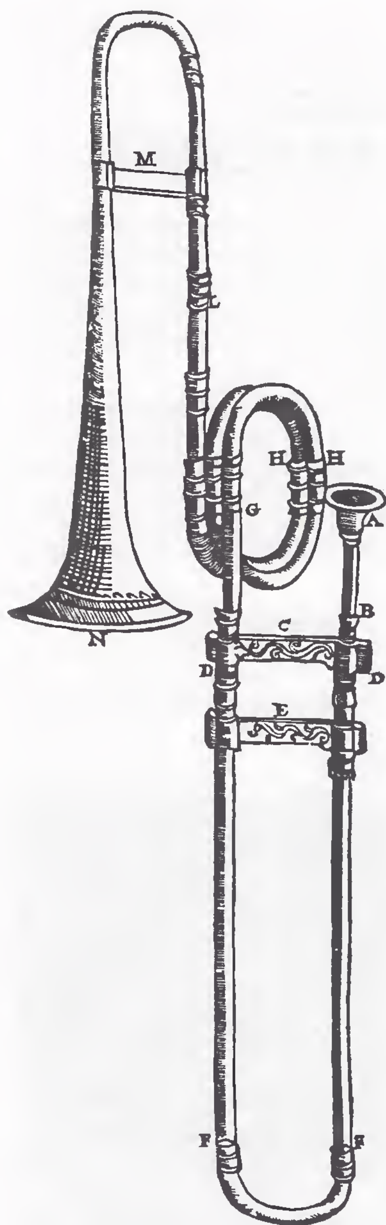


Fig. 14. "Sacquebute" avec "Tortil" d'après M. Mersenne (1636)

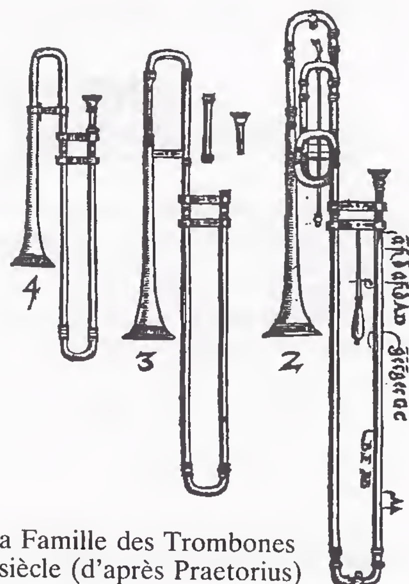


Fig. 13. La Famille des Trombones au XVII[e] siècle (d'après Praetorius)



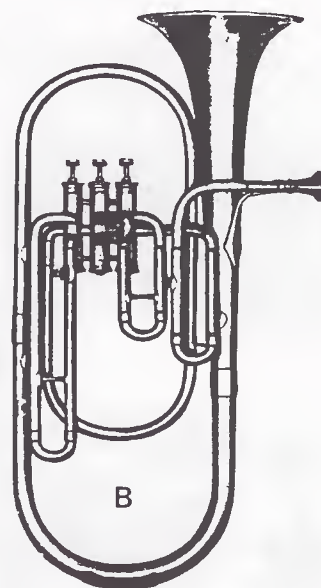


Fig. 15. Trombones à pistons
A) forme "Trombone"
B) forme "rationnelle" (peu usité)

UNE REMARQUABLE EXPERIENCE D'ORCHESTRE DE JEUNES EN PAYS DE MORMAL

C'est une animation assez inhabituelle qui régnait dans la paisible commune du **Quesnoy** en ce lundi de Pâques. En effet, 117 jeunes de 12 à 22 ans l'investissaient, conduits par des parents ou amis, voire amenés en autobus depuis la côte. Ils venaient d'une dizaine de Conservatoires des départements du Nord et du Pas-de-Calais. Dans leurs bagages — et c'est là l'explication de cette étonnante effervescence — l'on pouvait voir des Violons, des Violoncelles, des Trombones, bref de quoi former tout un Orchestre Symphonique.

Ils en formèrent deux !

Après s'être regroupés dans les locaux **du Lycée Eugène Thomas** qui leur offrait le gîte et plusieurs salles destinées aux répétitions, ils furent partagés, selon leur niveau, en deux formations symphoniques complètes qui devaient les mobiliser au pupitre plus de 6 heures par jour avec un enthousiasme indescriptible.

C'est **l'ARDEM** (Association Régionale des Directeurs d'Ecoles de Musique du Nord et du Pas-de-Calais) qui a eu l'idée de cette rencontre. Cette Association aussi jeune que dynamique est présidée par **Pierre VIGNERON,** Directeur du Conservatoire de VALENCIENNES.

Certes il existe dans chaque Conservatoire des ensembles d'élèves mais ici les Violons manquent, là ce sont les Altos, ailleurs le Quatuor est relativement homogène, mais on manque de Cors et de Bassons. enfin peu de grandes maisons peuvent réunir 70 élèves des grandes classes pour constituer un ensemble symphonique cohérent.

A l'échelon National la Direction de la Musique tente avec beaucoup d'efforts de rassembler "l'Orchestre Français de jeunes". Mais le niveau très élevé des épreuves éliminatoires restreint cette sélection à un degré quasi professionnel. Rien d'étonnant que nos jeunes, parvenu à ce degré de compétence, préférent se livrer à des occupations musicales rémunérées.



L'ARDEM a pensé que c'était à un niveau technique plus modeste que le travail de sensibilisation était à accomplir. C'est pourquoi elle a mis sur pied un projet élaboré à l'échelon régional. Il a retenu d'emblée l'attention de **M. Pierre HOST,** Délégué Régional de la musique et de **M. Francis SENET** Directeur de l'Office Régional de la Culture et de l'Education permanente. Grâce à leur aide ils ont pu établir un prix de participation minime (400 F pour nourriture et hébergement du lundi soir au vendredi soir).

Mais pour le plein succès de cette opération il fallait se doter de l'encadrement indispensable : Encadrement musical et non musical. L'encadrement musical était assuré par des Professeurs et des Directeurs de Conservatoires tandis que l'encadrement non musical était confié à une équipe de moniteurs diplômés placés sous l'autorité d'un Directeur de colonie.

Il fallait aussi un environnement de qualité. C'est ce que nous ont offert la Ville de Le QUESNOY (repas, salle de concert, aide technique), le Lycée d'Etat



Eugène THOMAS (petits déjeûners, hébergement, lieux de travail) et le Syndicat Intercommunal de tourisme de l'Ouest-Avesnois (découverte de la Région, diffusion de l'information).

Mais le vrai miracle a commencé lors du dépouillement des candidatures : un Saxophone, les Bois par deux, une Harpe, 3 Trombones, des Trompettes, des Cornets, des Percussionistes, un Timbalier... c'était la nomenclature des deux suites de l'Arlésienne de BIZET! et il en existait un matériel complet à la Biliothèque du Conservatoire de Valenciennes. Quant à l'Orchestre des plus jeunes il se révélait lui-aussi étonnament homogène. Seules les clarinettes étaient en trop grand nombre pour s'intégrer aux Orchestres Symphoniques. Qu'à cela ne tienne, le talent de **M. WARTELLE,** Professeur Conseilleur aux Etudes au C.N.R. de DOUAI, ancien Professeur de Clarinette a eu tôt fait de les répartir en quintettes et sextuors d'une remarquable tenue.

L'emploi du temps prévoyait une répétition le matin, promenade au début de l'après-midi, une répétition avant le repas du soir et une veillée (film, jeux etc...).

S'il surgissait une difficulté technique un Professeur emmenait tout un pupitre dans une salle mettre au point quelques doigtés ou coups d'archets délicats. Si un passage mobilisait le Quatuor seul, **Pierre VIGNERON,** disposant d'une Bibliothèque apparemment inépuisable en profitait pour faire découvrir aux "Cuivres" les "canzone" de GABRIELI pour multiples formations.

Enfin, **Martin DALE** Directeur du Music Center de MEDWAY (ville jumelée à VALENCIENNES) exerçait tout à la fois les responsabilités de Chef d'attaque des Violons dans l'Orchestre de Cadets et de Chef de l'Orchestre des Minimes, fonction qu'il partageait avec **M. Joël DOISE,** du Conservatoire de DOUAI, tandis que **Jacques VEYRIER,** Directeur du Conservatoire de BOULOGNE présidait aux destinées de l'Orchestre des Cadets.

Henri VACHEY, Directeur du Conservatoire de DOUAI dirigeait le J.O.S. (Jeune Orchestre Symphonique de DOUAI) qui était venu se joindre pendant deux jours à nos 117 stagiaires et participer au concert de clôture. Celui-ci permit à chaque formation de faire entendre le programme travaillé pendant le stage.

— l'Orchestre des minimes, placé alternativement sous la direction de MM DOISE et DALE interpétait :
— **David STONE** : Two english dances
— **Erik HANSEN** : Suite norvégienne (n° 1 et 2)
— **François COUPERIN** : le Ballet du Roi

— les ensembles de Clarinettes que dirigeait M. WARTELLE ont exécuté :
— **Rameau** : menuet
— **Hunt** : mouvement perpétuel
— **Truillard** : Silicienne
— **P.M. Dubois** :Quatuor

— l'Orchestre des Cadets dirigé par M. Jacques VEYRIER s'est produit dans :
— Extrait symphonique de l'Arlésienne, de **G. BIZET**
— Prélude - Adagietto - Carillon - Farandole

— l'ensemble de cuivres que dirigeait M. Pierre VIGNERON a exécuté :
— "Frère Jacques" (arrangement **J. IVESON**)
— **Mihaly Hajdu** : Repeticio
— **Bella BARTOK** : Etude en accords
— **Giovanni GABRIELI** : canzon XVI en triple chœur

enfin le J.O.S. placé sous la baguette de M. Henri VACHEY a interprété
— **Richard WAGNER** : Prélude et Mort d'Amour de Tristan et Yseult
— **Edouard LALO** : Ouverture du Roi d'Ys.

Mais la véritable ambiance de ces 4 journées échappe à la narration : il faut avoir vu ces jeunes installés au pupitre une demi heure avant la répétition. Il faut avoir entendu travailler dans les dortoirs pendant chaque temps mort les "traits difficiles" et jusqu'à l'heure du couvre-feu. Il faut avoir apprécié avec quel zèle ils acceptaient une répétition supplémentaire en soirée. Et il faut surtout avoir mesuré dans quel silence chaque groupe écoutait les autres formations le soir du Concert et la fierté que chacun ressentait, légitimement, d'avoir dépassé ses propres limites.

Pour conclure il faut traditionnellement, légitimement, adresser des remerciements aux autorités qui ont permis par leur aide matérielle ou financière cette réalisation : **la Délégation Régionale de la Musique l'O.R.C.E.P., la Ville de LE QUESNOY.** Mais je crois que le plus grand "merci" est à adresser aux jeunes eux-mêmes qui ont montré à leurs aînés l'immense richesse qu'ils représentent et leur ont ainsi donné le courage de poursuivre leur tache souvent ingrate d'éducateur. Bien sûr :
"A l'année prochaine...".

J. VEYRIER

"Nanette" (ou les aventures d'une souris en butte au béton envahisseur).
Un opéra pour les enfants et par les enfants de PERPIGNAN

A l'initiative du Conservatoire et sous la responsabilité de son Directeur, en relation avec les professeurs d'Education Musicale, les enfants des écoles et collèges du département, une manifestation originale et d'envergure a été réalisée dans le domaine de l'Art lyrique. On ne saurait trop louer ce genre de travail qui donne à la pédagogie musicale son sens le plus vivant et le plus noble.

Invité à participer aux travaux de la C.O.D.E.M. de l'Inspection Académique dès 1980, avec Monsieur l'Inspecteur d'Académie et différentes Personnalités (**Conseiller Pédagogique, Professeur de l'Ecole Normale, le Directeur du C.D.D.P. des Professeurs d'Education Musicale**) cette Commission fut chargée d'examiner la proposition d'organiser un opéra d'enfants pour toutes les Ecoles. Rapidement nous sommes tombés d'accord pour monter le "Petit Ramoneur" de B. Britten.

Rentré au Conservatoire, j'ai mobilisé tous les Professeurs. Dès Novembre 1979, toutes les classes ont étudié cette œuvre; dès Janvier les répétitions débutèrent avec les comédiens chanteurs et musiciens. Début Mars, il y eut six représentations avec en moyenne de cinq à six cents auditeurs.

De son côté, l'Education Nationale sous la responsabilité du Conseiller Pédagogique, organisait un stage à l'Ecole Normale en Novembre pour apprendre les chants à tous les Instituteurs volontaires pour l'expérience, encadrés par les Professeurs d'Education Musicale, ceux du Conservatoire, près de deux mille élèves, plus l'Enseignement privé. Le résultat dépassa nos prévisions.

Lors d'une réunion commune, Monsieur l'Inspecteur d'Académie souhaita poursuivre l'expérience. Car de nombreuses classes n'avaient pas osé, et réclamaient à corps et à cri des séances supplémentaires pour leurs élèves. J'ai refusé car sans préparation et sans participation de la salle, c'était voué à l'échec. J'ai donc proposé qu'une fois par an, nous nous retrouvions pour monter ensemble une œuvre commune. En l'absence de répertoire, j'ai proposé en 1982, "BASTIEN ET BASTIENNE" avec un prologue pour mettre en confiance, il fut écrit à cette intention. Les enfants ont chanté le célèbre alphabet, le digui dagui et le finale. Certaines scènes statiques étaient doublées par la danse et mimées. Cent quarante classes y ont participé au cours des dix séances.

Cependant, au sein de la C.O.D.E.M., nous n'étions pas restés inactifs. Devant le peu d'ouvrages pouvant être chantés par des enfants au cours d'une scène lyrique, j'ai proposé d'organiser un concours. Les Ecoles pourraient présenter un livret sur une histoire originale, le meilleur serait mis en musique par mes soins. La Commission se réunit en Mai 1982, pour choisir parmi dix propositions de texte. Tous, sauf un traitaient de l'écologie, de la nature, des animaux. En définitive, la Commission sur ma proposition, choisit deux livrets. Après la période de vacances, salutaire pour la réflexion, j'ai retenu **"NANETTE" de l'Ecole d'Estagel,** dont la Directrice Madame Deloncle avait déjà effectué un classement de toutes les idées émi-



ses. Dès la rentrée en Septembre 1982, j'ai organisé **de petits ateliers avec des Professeurs d'Education Musicale,** des Chanteurs, des Danseurs, des Comédiens, la Classe d'Orchestre. Il fut décidé, entre autres, que les chants interprétés par les enfants spectateurs et choristes, seraient dans l'esprit des chants populaires, voire même dans celui de Karl Orff. Certains dessinèrent les costumes, d'autres les décors, il fut convenu de faire entendre, au cours de ce conte lyrique, des instruments dont les enfants n'ont pas l'habitude : le contretuba, le trombone, la clarinette jouée par une fille; il fut convenu également de faire danser une pavane, une farandole et une sardane, notre Danse Régionale par quatre petits couples âgés de huit à douze ans. Pendant les vacances de Noël, j'ai enregistré les chœurs et les danses avec l'Orchestre d'élèves, n'ayant pas les moyens de m'offrir des Professionnels, ce n'était peut être pas parfait, mais le **C.D.D.P.** put faire un tirage de cassettes pour toutes les Ecoles.

De son côté, le Conseiller Pédagogique n'était pas resté inactif. **Monsieur Amouroux** aidé de **Madame Mariot Professeur à l'Ecole Normale,** organisait un stage de quinze jours; les enseignants pouvaient venir apprendre les chants afin de mieux encadrer les classes. Le résultat dépassa les prévisions.

Cent soixante dix classes ont participé, ainsi que l'Enseignement privé et des Ecoles d'Handicapés. Douze représentations avec à chaque fois cinq cent cinquante à six cent chanteurs dans la salle. J'ai d'ailleurs demandé l'an prochain de ne pas dépasser quatre cents; il est préférable de faire un plus grand nombre de séances.

La Commission a retenu pour 1984 la reprise du "Petit Ramoneur" de B. Britten pour donner satisfaction aux nombreuses demandes et l'organisation d'un Concours pour créer une œuvre originale en 1985.

On ne se sent pas vieillir.

R. DRUET

« Nanette », c'est l'histoire d'une gentille petite souris un peu « écolo » qui est obligée de fuir à cause de l'arrivée des démolisseurs et des constructeurs de banlieues en béton. Elle va à l'hôpital, se lie d'amitié avec Fred qui a eu un accident de ski. Fred protège Nanette d'une directrice d'école qui veut la tuer et le petit animal s'initie à la musique, se loge dans un piano, se retrouve enfin dans un château où se célèbrent toutes les joies de l'amitié...

La partition s'article autour de cinq grands chœurs que R. Druet, soucieux d'être efficace, a traité dans un esprit assez Carl Orff.

SIXIEME CONCOURS INTERNATIONAL JEAN-SEBASTIEN BACH PIANO - VIOLON (seul)

Les épreuves se dérouleront à Paris **les 10, 11, 17, 18 décembre 1983,** sous la Présidence de Michel HALLER, Président de l'Association, Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Nevers, à la Salle Cortot, 78, rue Cardinet, 75017 PARIS.

Cadre du concours et conditions d'âge :

Pour le concours de piano : 6 degrés, du 1er au 6e degré.
Pour le concours de violon : 2 degrés, les 5e et 6e degré.
1er degré jusqu'à 12 ans révolus au 1er décembre 1983
2e degré jusqu'à 15 ans révolus au 1er décembre 1983
3e degré jusqu'à 18 ans révolus au 1er décembre 1983
4e degré jusqu'à 20 ans révolus au 1er décembre 1983
5e degré jusqu'à 25 ans révolus au 1er décembre 1983
6e degré jusqu'à 30 ans révolus au 1er décembre 1983

Période d'inscription :

Du 1er mai 1983 au 31 octobre 1983 (date de la poste).
Aucune dérogation ne sera faite à cette date limite.

Dates des épreuves :

Epreuves probatoires et épreuves du 1er degré : 10, 11, 17 décembre 1983.
Epreuves finales des 2e aux 6e degrés : dimanche 18 décembre 1983.

Programme du concours :

Pour le piano : un morceau imposé et un morceau au choix parmi ceux qui vous sont proposés.
Le morceau au choix doit figurer obligatoirement sur le bulletin d'inscription du candidat; il ne pourra être modifié par la suite sous aucun prétexte.
Pour le violon : un morceau imposé (de même pour l'épreuve probatoire et l'épreuve finale).
Toutes les exécutions (morceau imposé et morceau au choix) pour tous les degrés devront être de mémoire.

Conditions de participations au concours :

6.1. *Dispositions générales :*
Le concours est ouvert à toutes les nationalités.

Renseignements et inscriptions :

Au Secrétariat général de l'Association pour le concours international J.S. Bach, 12, rue Devéria, 75020 Paris.

YVONNE DESPORTES
COMPOSITEUR



Yvonne DESPORTES vers 1960

Yvonne Desportes est née le 18 Juillet 1907 à Cobourg (Saxe), d'un père français, originaire de Pont l'Evêque, musicien : compositeur et chef d'orchestre, et d'une mère d'origine allemande, peintre et couturière de modèles. Ce riche milieu culturel favorisa l'éducation artistique d'Yvonne Desportes qui fut aussi douée pour le dessin que pour la musique.

Son père Emile Desportes lui enseigne les premiers rudiments musicaux et en 1918, la fait admettre dans une classe de solfège au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Parallèlement, elle montre des dons exceptionnels pour la peinture, lui permettant d'exposer dès l'âge de douze ans, des aquarelles et toiles. En 1922, Yvonne Desportes entre à l'Ecole Normale de Musique puis en 1925, revient au Conservatoire où elle obtient un premier prix d'harmonie en 1927, dans la classe de Jean Gallon, un deuxième prix d'accompagnement en 1928 dans la classe de Georges Estyle, un premier prix de fugue et de contrepoint dans la classe de Noël Gallon, un deuxième second grand prix de Rome en 1930, un premier prix de composition dans la classe de Paul Dukas et un premier second grand prix de Rome en 1931; enfin la suprême récompense en 1932 : le Premier Grand Prix de Rome grâce à sa cantate **Le Pardon**, sur un livret de Paul Arosa, alors qu'elle n'avait pas vingt cinq ans. Ainsi, s'ouvre devant elle, un bel avenir de compositeur.

Cependant Yvonne Desportes est davantage connue en tant que professeur, ayant enseigné cinquante et un ans au Conservatoire de Paris, nommée assistante d'une classe d'harmonie en 1927, chargée d'une classe de solfège de 1943 à 1959 puis d'une classe de fugue et contrepoint jusqu'en 1978. Conjointement professeur au Lycée La Fontaine, à la Schola Cantorum et au Conservatoire du XIVe arrondissement de Paris, Yvonne Desportes aime beaucoup ses étudiants et a le souci constant de leur apporter quelque chose. Possédant une grande expérience pédagogique et afin d'aider efficacement ses élèves, Yvonne Desportes a écrit de nombreux recueils de solfège, dictées musicales, harmonie, improvisation, accompagnement de chants populaires enfin trois solfèges d'initiation au langage musical, traitant de l'analyse, de la forme et du style. Sa pédagogie n'est pas une acquisition livresque mais elle apporte une synthèse en tant que compositeur.

Au début du vingtième siècle, il n'était pas facile pour une femme de s'imposer dans la société. La célèbre Villa Médicis accueillant les nouveaux lauréats du concours du prix de Rome, demeurait fermée aux femmes. Il fallut attendre 1913, pour qu'une musicienne, Lili Boulanger, pût obtenir la plus haute distinction et partir pour Rome. Yvonne Desportes en 1932, après Lili Boulanger, Marguerite Canal en 1920, Jeanne Leleu en 1923 et Elsa Barraine en 1929, fut la cinquième femme qui obtint le privilège d'enrichir sa culture dans la cité éternelle. Avant son départ, Yvonne Desportes confie qu'elle travaillera autant la peinture que la musique et elle pense aussi composer pour le théâtre. De ce fait, elle écrit plusieurs opéras, opéras comiques, dont la plupart sont des commandes de l'Opéra et de la Maison de la Radio, et des ballets. Néanmoins, quel que soit le type d'œuvres écrites, le côté théâtral reste présent. Il n'est pas rare dans certaines de ses pièces que le compositeur ait prévu une petite mise en scène, traduite par les entrées successives des instrumentistes, parfois sur un rythme de danse. Yvonne Desportes fait de ses interprètes, des acteurs.

Ses doubles dons faciliteront sa tâche. Le compositeur a besoin d'imaginer, la peinture l'aidera à créer une ambiance avant d'écrire. Ceci donne un cachet moins abstrait, ironique ou amusant. D'ailleurs, toutes ses partitions sont illustrées de plusieurs dessins représentant les personnages principaux de l'œuvre. Lorsqu'Yvonne Desportes a une idée en tête, une fois bien réfléchie et mûrie, elle la concrétise par une image, celle-ci lui suggérant, en la regardant, un schéma musical qui peu à peu, s'affirme dans son subconscient pour être transcrit définitivement sur le papier à musique. A ce goût prononcé pour le théâtre s'ajoute l'omniprésence de l'humour.

Yvonne Desportes apprécie beaucoup la plaisanterie. Elle éprouve également du plaisir en faisant la

satire de la société. Ses personnages sont envisagés avec un profil amusant. Le comique demeure aussi dans l'emploi des niveaux de langue opposés (par exemple : le langage paysan contrastant avec le langage aristocratique dans ses **Discordances.** L'humour est mis en valeur dans les titres originaux ou les jeux de mots, (**La Cantatrice Chaude** en mémoire de la **Cantatrice Chauve** d'Eugène Ionesco), l'utilisation d'onomatopées ou de langues étrangères, l'orchestration dans la mesure où elle symbolise des bruits ou des personnages précis.

En effet, Yvonne Desportes aime employer une riche palette orchestrale afin d'indiquer différentes couleurs à l'intérieur d'une même composition. La musique instrumentale tient une place considérable dans son œuvre. Elle semble accorder sa préférence aux vents et aux percussions. Son fils, Vincent Gemignani, éminent percussionniste et inventeur de la Bronté (1), lui donna l'occasion d'élever les percussions au rang de soliste. En effet, la percussion figure dans la majorité de ses opus. Yvonne Desportes est un des premiers compositeurs écrivant des concerti pour percussions et orchestre où la percussion est soliste.

Yvonne Desportes écrit pour toute sorte de formations souvent assez hétéroclites. La musique de chambre est plus important quant au nombre, que la musique symphonique; puis nous remarquons des compositions pour chant et orchestre ou orgue, tant religieuses que profanes : entre autres son **Requiem, ses Ambiances ou Douze Pointes Sèches** pour voix de soprano et deux percussions, ses **Sept Poèmes Abstraits et ses Discordances,** constituant la synthèse de son langage musical, faisant appel à l'humour, aux onomatopées et à l'utilisation considérable des percussions.

A son catalogue s'ajoutent quarante huit mélodies, toutes de caractère different. Parmi les plus amusantes, citons : **La Cantatrice Chaude ou Le Grand Air de la Reine Cléôpatre,** déjà mentionnée, les **Importuns Familiers et Les Amis de toujours** dans lesquels sont mis en scène les insectes et les animaux familiers.

Toute la musique vocale d'Yvone Desportes possède un certain charme. Malgré d'importantes difficultés vocales, elle respecte la poésire en la valorisant, par une orchestration riche en couleurs instrumentales.

Sa musique est en majeure partie descriptive, reposant toujours sur un élément pictural. Il paraît intéressant de souligner son incroyable pouvoir d'immagination, car toutes ses œuvres sont dotées d'un titre explicatif, faisant preuve d'une grande originalité.

Comme nous l'avons déjà démontré, cet apport de la peinture ou du dessin, a favorisé son goût pour le théâtre qui reste également une conséquence de son tempérament joyeux et humoristique.

Grâce à ces deux traits de caractère, Yvonne Desportes parvient à faire exécuter ses œuvres à l'étranger, plus particulièrement en Italie, en Allemagne, en Amérique, en Angleterre et au Japon. Nous comptons près de deux cent quatre vingt opus où tous les genres sont abordés : musique de théâtre, musique de scène, musique de film, musique symphonique, musique militaire, solo et orchestre, chant et orchestre ou orgue, chœurs, musique de chambre, mélodies et ouvrages pédagogiques.

Yvonne Desportes ne s'est pas laissée décourager par l'indifférence et les préjugés défavorables atteignant toute production d'une femme compositeur, elle a su s'imposer malgré cette appartenance au "sexe faible". Yvonne Desportes aime plus que tout sa liberté. Elle écrit comme elle l'entend et dans un langage qu'elle choisit. Elle n'appartient à aucun groupe, à aucune école, à aucun courant. Elle se veut indépendante.

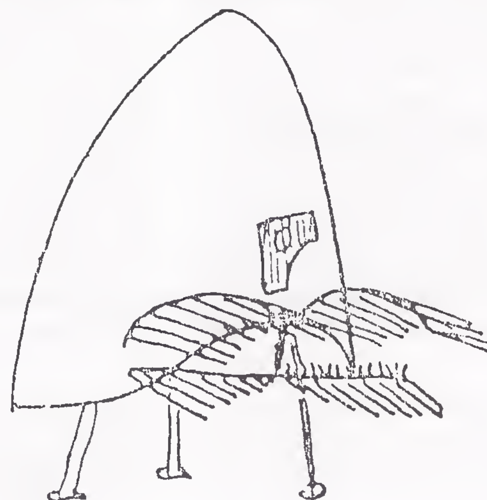


Cet article représente la synthèse de recherches sur Yvonnes Desportes, COMPOSITEUR, ayant fait l'objet d'une maîtrise d'éducation musicale préparée sous la direction de Mlle Edith WEBER, Professeur à l'U.E.R. de musicologie à l'université de Paris-Sorbonne, obtenue en décembre 1981 par Dominique Faure.

(1) **Bronté :** A l'origine, mot grec signifiant TONNERRE, qui dans l'Antiquité au théâtre, désignait la plaque de métal sur laquelle on frappait, afin de reconstituer une atmosphère d'orage.

La Bronté construite par le fils de Madame Desportes, Vincent Gemignani est un nouvel instrument de musique.
Il se compose essentiellement d'un résonateur cônique d'acier de 2 m 50 de hauteur reposant sur un trépied et qui a la forme d'un bonnet phrygien. Au bord de l'échancrure, en avant, sont fixés des claviers, ressemblant plus à des rateliers qu'à un clavier de piano, car au lieu de touches, ils sont composés de tiges d'acier d'inégales longueurs. Les uns sont accordés comme un piano, chromatiquement et sur 4 octaves, d'autres donnent des 1/3 ou des 1/4 de tons, d'autres enfin des sons indéterminés.

Au dessus des claviers, sur le cône, est fixée une cithare à cordes qui complète la palette sonore. On joue de cet instrument soit en PERCUTANT les tiges des claviers ou la cithare avec toutes sorte de baguettes utilisées pour la percussion moderne, soit en les FORTTANT avec un archet de contrebasse, ou encore en les PINCANT comme les cordes d'une guitare. La Bronté peut donner les sons traditionnels, mais aussi les sons étranges de la musique concrète.



La Vénerie et sa musique *



* Voir L'EDUCATION MUSICALE
n°s 292-294-295-296

par
Francis PINGUET

5) **Les Oeuvres**

Dans ce chapitre nous allons évoquer l'impact de la Musique de Chasse sur la "Grande Musique".

Il faut d'abord replacer les échanges entre ces deux musiques dans leur contexte historique :

Au XVIIe et au XVIII ^{e} siècles, le compositeur qui était au service d'un Seigneur, d'un Prince, ou d'un Roi, devait s'occuper de musiques différentes, liées à différents aspects de la vie d'une Cour : il fallait de la musique pour l'intérieur du château, pour la chapelle, et pour le plein-air.

A l'intérieur la musique accompagnait les dîners, les bals; elle pouvait être également le centre principal d'intérêt lors des "concerts". C'est dans ce cadre que s'est développée la musique de clavier, la musique de chambre, la musique symphonique. La plupart des instrumentistes qui participaient à cette musique étaient présents également à la chapelle pour la musique religieuse où bien sûr les chanteurs, et l'organiste, avaient la première place.

Mais il y avait aussi les musiques de "plein-air" : principalement la musique militaire (pour les défilés, les carrousels etc...), et la musique de chasse. Les musiciens du plein-air (cuivres, hautbois, timbales etc...) formaient un groupe bien distinct des musiciens de l'intérieur, et aujourd'hui encore on sait que dans l'orchestre symphonique les "cuivres", par leur origine sociale, leur formation, leur psychologie etc... sont très différents des "cordes".

Pour certaines occasions le compositeur pouvait réunir ces différents groupes : lorsque par exemple à la chapelle on voulait donner plus d'éclat aux cérémonies, pour les symphonies, plus tard également pour l'opéra, on faisait appel aux musiciens du plein-air. Et, réciproquement pour certaines fêtes dans les jardins, certaines fêtes de nuit etc... les musiciens de l'intérieur allaient rejoindre leurs confrères du plein-air.

Pour comprendre l'évolution des formes de la musique de l'époque classique, il faut se replonger dans ce contexte où la musique avait une véritable "fonction" sociale, fonction qu'elle n'a plus aujourd'hui.

Le mécénat des Princes (Seigneurs laïcs ou "Princes de l'Eglise") n'était pas désintéressé : les artistes, musiciens, architectes, peintres etc... devaient servir leur grandeur (grandeur qui elle-même était vassale de valeurs qui les transcendaient : la Féodalité, la Royauté, la Gloire de Dieu etc...). Aujourd'hui, généralement, c'est l'Etat qui passe des "commandes", mais pour des œuvres qui ne lui **servent** à rien. aider les Arts, les artistes, est devenu pour l'Etat une sorte de devoir moral, comme aider les handicapés ou les personnes agées : il n'en attend rien. L'artiste y a gagné une plus grande liberté esthétique, une plus grande liberté dans sa vie quotidienne également (d'une certaine façon), mais il est relégué désormais dans le gettho des inutiles. De notre point de vue actuel les artistes du passé ne nous semblent pas avoir été plus utiles à vrai dire, parce que seules aujourd'hui les activités matérielles, économiques, scientifiques etc... nous semblent "utiles", mais il est bien certain qu'autrefois célébrer la gloire du Roi ou chanter la gloire de Dieu semblait aussi nécessaire au bon ordre du monde, et à la société, que labourer la terre. Et aujourd'hui encore, dans certaines civilisations dites "primitives", tout le rituel qui précède la chasse (rituel où généralement la musique a une fonction primordiale) semble aussi important que l'action de chasse : de ce rituel doit dépendre le succès même de la chasse.

Autre phénomène décisif dans la société de l'Ancien Régime : le Pouvoir était souvent dans des mains très jeunes. En étudiant l'histoire de la Maîtrise de la Cathédrale de Rouen (1), j'ai relevé une anecdote (le rapt d'un enfant de cette Maîtrise : on achetait parfois ces jeunes chanteurs de cathédrale, comme aujourd'hui on achète des joueurs de football...) qui se déroulait au début du XVIe siècle : le roi François Ier était en visite officielle à Rouen, il avait 23 ans. Le cardinal Georges II d'Amboise qui le reçut avait 29 ans, il était archevêque de Rouen depuis l'âge de 22 ans... Aujourd'hui, lorsqu'un Président de la République est élu à 50 ans, ou lorsque un Evêque du même âge est nommé, on dit : "c'est un jeune président" ou "c'est un jeune évêque"

(rappelons aussi, dans un même ordre d'idée, que Napoléon Ier lorsqu'il fut couronné empereur n'avait pas 50 ans comme il peut le paraître sur les tableaux, mais 35 ans...).

Aujourd'hui on parle beaucoup de la Jeunesse mais les hommes, ou les femmes, au pouvoir ne sont **jamais** jeunes. Et cela bien sûr a des conséquences sur la vie des arts. La jeunesse est toujours plus volontiers attirée par la mode, par ce qui est moderne, par la fête; elle a envie de "vivre". Chaque professeur peut constater par exemple que même les jeunes qui étudient la "musique classique", qui aiment cette musique, et qui pensent même qu'elle est "supérieure" aux autres, échappent très rarement à l'engouement de toute leur génération pour la musique Pop, pour les chanteurs de leur âge etc... Cette fascination de la "musique à la mode" commençant à décroître très sérieusement à partir de 25 ou 30 ans.

Lorsque le Prince avait 20 ans, il avait tout naturellement tendance à s'entourer d'artistes jeunes, qui lui apporteraient du nouveau. Il bâtissait du neuf, il choisissait du meuble moderne, il écoutait de la musique "contemporaine" : bien sûr cette musique ne devait pas contenir trop de mathématiques, elle devait aider à danser, à se réjouir, à parader etc... Elle devait servir également à souligner les évènement heureux et douloureux de la vie du monarque : on célébrait les funérailles du roi, mais aussi le mariage de la princesse ou la naissance du prince; autant de circonstances qui permettaient au compositeur d'écrire des "Te Deum", des "Jubilate deo" ou des "De Profundis". Aujourd'hui le seul évènement de cet ordre qui puisse arriver à un président de la république est de mourir : et alors les chaînes de radio et de télévision diffusent de la "musique classique" qui de ce fait pour beaucoup de gens est synonyme de "musique funèbre"...

Lorsqu'il était jeune et ardent, le Prince allait également à la chasse presque tous les jours (la Messe le matin, la Chasse à midi, et le Bal ou la Symphonie le soir...), et ceux qui l'accompagnaient étaient jeunes eux aussi.

Pour ce qui est de la Musique de Vénerie, trois noms se détachent à l'aube du XVIIIe siècle. Trois hommes qui font partie de "cet aréopage" d'hommes très jeunes, sensiblement du même âge, enthousiastes et turbulents, pour la plupart officiers de ces petites cours des Grands où l'on refait chaque jour Versailles à sa façon (Jean Pietri) :

Le Marquis Marc-Antoine de Dampierre (1676-1756)

Il est à la tête de la Vénerie du Duc et de la Duchesse du Maine; et à partir de 1718 environ il dirigera l'Equipage du Daim de la Vénerie du roi Louis XV.

Le Marquis de Dampierre est considéré par tous les veneurs et les sonneurs comme le père de la



Musique de Vénerie actuelle. La plupart des Fanfares de Circonstances qu'il a composées sont encore sonnées à la chasse aujourd'hui. Malheureusement les dictionnaires et les encyclopédies de musique ignorent généralement son nom. Et pourtant sa musique revit, deux fois par semaine pendant la saison de chasse, dans la plupart des forêts de France. Sort peut-être préférable en fin de compte à celui de compositeurs dont le nom est resté célèbre mais dont la musique n'est pratiquement jamais jouée.

Le Marquis de Dampierre apparaît dans les toiles de Oudry aux côtés du roi Louis XV, et son portrait par Hyacinthe Rigaux a été retrouvé il y a quelques années dans des conditions surprenantes (il était dans la propriété d'un de ses descendants qui ignorait que ce tableau représentait son illustre ancêtre dont il avait souvent sonné les fanfares...).

Le prestige de Versailles alors était tel que la plupart des cours royales ou princières d'Europe cherchaient à imiter tout ce qui s'y faisait. Et ainsi la Vénerie Française rayonna-t-elle jusqu'en Europe Centrale où l'on oublia assez rapidement d'où venaient certains usages. C'est ainsi qu'on attribue souvent au Comte Von Sporck la paternité d'une musique qui revient à la France, et au Marquis de Dampierre en particulier. Le Comte Von Sporck, dont le vaste domaine était situé dans l'actuelle Tchécoslovaquie, avait envoyé deux sonneurs étudier à la Cour de Versailles. La Bohême étant au

XVIIIe siècle le "Conservatoire de l'Europe", certaines des Fanfares que les hommes du Comte Von Sporck avaient rapportées de France rayonnèrent ensuite à travers tout l'empire Austro-Hongrois, en Allemagne etc... Et bien des musicologues qui sont habitués aux bibliothèques de conservatoires mais qui ignorent tout de la chasse et de son histoire, ont cru retrouver l'origine de certains thèmes de chasse utilisés par Bach, Haydn etc... en Bohême...

Jean-Baptiste Morin (1677-1745)

Formé à la Maîtrise d'Orléans, il était au service du Prince Philippe III d'Orléans. On lui doit sans doute la plus belle œuvre de "grande musique" inspirée directement par la chasse, et utilisant très habilement la musique de chasse de son temps : "La Chasse du Cerf". Cette cantate (qui pourrait aussi être considérée comme un opéra : il y a une action qui représente la journée de chasse — les préparatifs, la chasse, la curée — d'un équipage mythologique conduit par Diane) fut créé le 25 Août 1708 (Morin avait donc 31 ans) à Fontainebleau en présence du roi Louis XIV, et devant toute une Cour qui savait parfaitement ce qu'était une chasse.

Bien sûr il existe plusieurs facettes, parfois contradictoires, du génie français (la France est le pays de Versailles et de la Révolution de 89, et de bien d'autres choses encore...), mais cette œuvre de Jean-Baptiste Morin est vraiment l'une de celles qui témoignent le mieux d'une certaine élégance française, faite de gaieté (au sens étymologique de "gai" : vif, bouillant, impétueux. Rien à voir bien sûr avec la récupération, récente et énigmatique, de ce terme par la communauté homosexuelle...) tout autant que de majesté.

Jean-Joseph Mouret (1682-1738)

Formé à la Maîtrise d'Avignon, il servit lui aussi à la Cour du Duc et de la Duchesse du Maine, et présida à la musique des "Nuits de Sceaux". La Musique de Vénerie est présente dans sa célèbre suite de "Symphonies pour des violons et Hautbois et des Cors de Chasse" qui fut créée devant le roi Louis XV à l'hôtel de Ville en Septembre 1729 et qui, depuis, a été régulièrement reprise.

Franz-Joseph Haydn (1732-1809)

A la fin du XVIIIe siècle, des Fanfares de Circonstances sont citées telles quelles dans deux œuvres très célèbres de Franz-Joseph Haydn. Ces citations prouvent que Haydn connaissait parfaitement ces Fanfares françaises qui étaient probablement sonnées aux chasses des Princes Esterhazy.

Dans le dernier mouvement de sa **symphonie** n° 73 en ré majeur (c'est la tonalité des Trompes de Chasse), dite **"La Chasse"** (1781), la Fanfare de "La Vue" est citée à trois reprises.

Dans son Oratorio **"Les Saisons"** (1801), les Fanfares apparaissent tout naturellement dans l'épisode de la chasse situé au milieu de "l'Automne" : ce sont "Le Débuché", "Le Volcelest" et "L'Hallali".

Les mélomanes, à qui ces œuvres de Haydn sont familières, pourront facilement entendre ces Fanfares sonnées "en situation" les jours de chasse dans la plupart des forêts de France. Qu'ils n'en déduisent pas pour autant que les Veneurs Français ont choisi de citer Haydn : l'influence s'est faite en sens inverse, il y a deux siècles...

Formé à la Maîtrise de la Cathédrale de Vienne (j'insiste sur ces formations, étant moi-même un ancien "Maîtrisien", de Rouen, aujourd'hui où la plupart des Maîtrises françaises ont rendu l'âme, et où celle de Notre-Dame de Paris est menacée de disparaître elle-aussi l'an prochain...), Haydn est souvent cité comme l'exemple du compositeur du XVIIIe siècle plus ou moins réduit à l'état de "laquais"... On sait que le Prince Nicolas Esterhazy, qu'il servit à partir de 1761, était mélomane et qu'il fit de son château Esterhaza une sorte de Versailles Hongrois (ce château était d'ailleurs à l'origine un simple pavillon de chasse comme Versailles). Haydn devait "produire" beaucoup de musique. Servitude ? Il vivait en tout cas dans la musique, dans sa musique, ayant la possibilité d'écouter, d'expérimenter, chaque jour ce qu'il écrivait. Possibilité qui n'est guère offerte aux compositeurs d'aujourd'hui... Mais le Prince Nicolas mourut en 1790. Son successeur, le Prince Antoine Esterhazy, n'aimait guère la musique — il arrivait bien sûr parfois à cette époque que le jeune Prince n'aimât pas la musique... — "il congédia l'orchestre, en gardant seulement Haydn comme Maître de Chapelle en titre, et quelques musiciens pour la chasse" (H.C. Robins London). Haydn partit alors pour Londres.

Au XIXe siècle

Si les Compositeurs sous l'Ancien régime étaient au service de l'aristocratie et de l'Eglise, et devaient se plier à un certain nombre d'impératifs "fonctionnels", au XIXe siècle la "Grande Musique" devient "bourgeoise". La Bourgeoisie c'est d'abord, étymologiquement, une classe sociale qui vit en ville. La musique se développe alors dans les salons, dans les salles de concert. Le piano y est roi, et bien sûr la Trompe de Chasse, bruyante, et rétive au "tempérament égal", n'y trouve guère sa place... Elle est trop rustique, trop terrienne. Elle convenait à une aristocratie terrienne; la bourgeoisie l'a civilisé, l'a "urbanisée", pour en faire ce "cor d'harmonie" beaucoup plus adapté à l'orchestre symphonique où on lui demandera parfois de créer un climat élégiaque, d'évoquer une nature très stylisée, au sein d'harmonies raffinées et de plus en plus modulantes (la Trompe de Chasse ne savait vraiment parler qu'en Ré Majeur).

Ce passage de la Trompe de Chasse, aristocratique et rustique, au Cor d'Harmonie, bourgeois et plus intellectuel, coïncide avec un glissement similaire qui s'est produit au XIXe siècle dans le langage

parlé. Attrapons au vol cette citation de Jean de La Varende, l'un des plus ardents connaisseurs de tous les usages de la "Vieille France" qu'il appelait d'ailleurs aussi la "Gaye France" : "...le langage, l'accent de l'Ancien Régime et de Versailles, qui commençait de s'effacer dans la bourgeoisie et même dans la noblesse, sauf dans la très haute. Elle prononçait le "rouai" pour le Roi, "moué" pour moi, un "piqueu" pour un piqueur etc...". Autre symbole, toujours vivant et célèbre veneur, de toutes les valeurs de cette civilisation, le Duc de Brissac : "Qui ne voudrait, à la faveur d'un voyage magique dans le temps, assister à ces chasses de Louis XV, et voir un instant passer au galop le Bien-Aimé criant "Taïaut!" de sa gorge enrouée ?".

Au XIXe siècle également l'opéra triomphe : il est friand de forêts et de chevauchées fantastiques, mais la chasse à courre ne l'inspire pas. On peut regretter qu'en ce siècle aucun compositeur français n'ait repris le flambeau de Jean-Baptiste Morin. Après tout cela aurait dû être possible (Vincent d'Indy par exemple, par son milieu d'origine, était tout désigné pour cela), mais l'Histoire passe parfois à côté de certaines possibilités... Bien sûr il y a le "Freischütz" (1821) de Carl Maria Von Weber (1786-1826); mais la Musique de Vénerie Française en est absente.

Et pourtant on chassa au XIXe siècle. Il y eut même dans la bourgeoisie, parmi les "nouveaux-riches" extrêmement riches, des veneurs enragés et qui possédaient des équipages véritablement princiers. Il y eut même des piqueux qui, nés sous l'Ancien Régime, traversèrent la Révolution, l'Empire, la Restauration etc... sans pratiquement cesser de chasser. Seuls les Maîtres d'Equipages changeaient, au gré des fluctuation de la politique...

Mais, malgré bien des efforts, Napoléon III n'a pas réussi à recréer Versailles à Compiègne... A cette époque certaines "œuvres" furent composées pour meubler les "soirées au château". On ne saurait les classer dans la "Grande Musique", mais certaines ont aujourd'hui pour nous un charme "rétro". Citons par exemple les pièces pour Trompe et piano de Tyndare Gruyer qui datent d'ailleurs plutôt de la Belle Epoque, et même des Années Folles. Tyndare Gruyer est également l'auteur d'une Messe de Saint-Hubert dont l'Introït est la pièce la plus célèbre.

Aujourd'hui

La Trompe de Chasse pourrait-elle trouver sa place dans la "Musique Contemporaine" ?

Disons d'abord que la Musique de Chasse a trouvé une forme et un style sinon définitifs (rien n'est définitif en ce monde) du moins peu susceptibles d'être modifiés tant que la Vénerie Française sera ce qu'elle est (et on ne voit pas bien comment elle pourrait elle-même être modifiée en profondeur, à moins de disparaître bien sûr...). La "Musique Contemporaine" ne pourra donc guère avoir d'influence sur la musique directement utilisée à la chasse.

Mais la Trompe de Chasse pourrait peut-être s'insérer dans des œuvres nouvelles. Reste à savoir évidemment ce qu'on entend par le terme "Musique Contemporaine". Il semble bien que la Trompe de Chasse serait difficilement utilisable dans la plupart des œuvres sur lesquelles on colle habituellement cette étiquette, à moins de perdre à peu près toute référence avec le langage de la Musique de Vénerie; et même, il serait bien sûr strictement impossible de sonner en pleine trompe de la musique dodécaphonique sur cet instrument qui ne possède même pas les 8 notes de la gamme diatonique...

Bien des œuvres aujourd'hui se présentent comme des assemblages de "sons" produits par des instruments que l'on triture, que l'on torture dans tous les sens. Et bien sûr, dans cette perspective, la Trompe de Chasse offre un certain nombre de possibilités sonores en dehors de ces notes "normales". J'ai parfois entendu des sonneurs s'amuser à imiter des avions, des sirènes, des bombardements etc... Il s'agissait pour eux de gags, mais des compositeurs pourraient très bien décider que tous ces bruitages sont des "sons" susceptibles d'être assemblés dans le cadre d'une composition. Avis aux amateurs...

Philippe Caloni, pour la journée qu'il avait consacrée à la chasse sur France Musique (le 22 décembre 1981) avait demandé à deux compositeurs, Renaud Gagneux et Jacques Castérède, d'écrire des fanfares qui furent interprétées par un groupe que rassembla Richard Lefer. Il est difficile de dire si tout cela aura une suite. En fait peu de sonneurs seraient capables de mettre ces œuvres, assez brèves, à leur répertoire; et surtout il ne sera pas aisé de les convaincre d'avoir envie de le faire... En tout cas, Renaud Gagneux, qui depuis longtemps est passionné par les musiques de "plein air" (il est, entre autres, carillonneur à Saint Germain l'Auxerrois à Paris) est bien décidé à aller plus loin dans ce genre d'expériences. Précisons que Renaud Gagneux est l'un des jeunes compositeurs français les plus ambitieux puisqu'après avoir créé un "Requiem" de vaste dimension en novembre dernier, il travaille actuellement à un opéra.

Mais la musique d'aujourd'hui c'est aussi le jazz, la musique Pop, la variété etc... On a composé des Valses, des Polkas etc... pour Trompe de Chasse au siècle dernier, entendra-t-on un jour des sonneurs se lancer dans le Reggae, le Rap, le Disco, ou la Salsa ? Là encore la balle est dans le camp des compositeurs, et des sonneurs.

Il existe encore un autre domaine : la musique électro-acoustique, qui permettrait d'utiliser tous les éléments sonores de l'univers de la chsse, c'est à dire non seulement la Trompe, mais aussi les cris des hommes, les récris des chiens, qui prennent parfois une dimension fantastique avec toute cette gamme d'échos que renvoit parfois la forêt. Tous ceux qui ont suivi des chasses avec un magnétophone savent que parfois le micro capte quelques secondes de musique "concrète" absolument



extraordinaires. Reste bien sûr à être capable d'en faire quelque chose, de les insérer dans une vaste composition. Mais c'est bien là le travail d'un compositeur. L'Histoire des Arts, avons nous dit, nous apprend que parfois les artistes passent à côté de certaines possibilités. Il y a là une possibilité pour un compositeur. Souhaitons qu'il s'en trouve un pour relever le défi. Bien sûr pour "engranger" assez de son intéressants il ne devra pas se contenter de suivre seulement une chasse ou deux...

Tout cela n'est encore q'un échantillonage de propositions, de projets, mais il faut dire qu'il existe depuis longtemps une sorte de grande forme "aléatoire" qui permet aux sonneurs de créer dans l'instant des œuvres de grande dimension, selon un dispositif que l'on retrouve dans bien des "musiques ethniques", en particulier dans les percussions africaines : lors des grands rassemblements de sonneurs (concours de trompes, stages de sonneurs etc...) il arrive souvent qu'un sonneur lance la première phrase d'une fanfare, qu'un autre sonne la seconde phrase, et que la reprise soit sonnée par tout un groupe, qui se sera formé spontanément, en duo ou en trio. Ensuite une autre fanfare est enchaînée etc... Ainsi la musique peut se dérouler sans interruption pendant des dizaines de minutes. Parfois aussi plusieurs groupes, peu éloignés les uns des autres sonnent simultanément des fanfares différentes. On a ainsi une sorte de grande œuvre aléatoire spontanée qui se développe, et qui relève d'une certaine façon de la "jam session" des jazzmen, tout en reposant sur des fanfares fixes. Ces fanfares étant toutes en Ré majeur bien sûr, le risque de cacophonie est évité. Je ne sais si des musiciens peu habitués à la Trompe apprécieraient ces sortes de concerts, mais il est bien certain qu'ils procurent souvent aux amateurs de Trompe des moments de joie intense.

Signalons enfin une autre forme de semi-improvisation familière au monde de la Trompe : les bons sonneurs sont généralement de bons chanteurs, c'est à dire qu'ils savent chanter les fanfares en imitant parfaitement toutes les inflexions du "Ton de Vénerie" qu'ils utilisent en sonnant de la Trompe. Parfois ce style de chant est appliqué à tout un répertoire qui n'a rien à voir avec la musique de chasse : chansons à boire, vieilles chansons françaises etc... Un sonneur (ou plusieurs) chante la mélodie de ces chansons qui devient une sorte de **Cantus Firmus,** et les autres chantent une seconde, une troisième ou une quatrième voix, par dessus ou par en dessous, selon le principe de la Haute-Contre, de la Basse-Contre etc... Et l'ensemble forme une sorte de choral absolument inouï qui soutient la comparaison avec ce dont sont capables les légendaires chœurs russes ou allemands. Peu de gens, en dehors du milieu fermé des sonneurs, ont eu l'occasion d'entendre ces chœurs parce qu'ils ne se produisent jamais lors des manifestations publiques et qu'ils n'ont jamais été enregistrés. Mais il faut bien dire qu'ils démentent absolument l'affirmation (au demeurant si souvent justifiée) selon laquelle les Français sont incapables de chanter spontanément en chœur. Cette forme de chant choral propre aux sonneurs relève d'ailleurs un peu du miracle car bien peu de musiciens, même très aguerris, seraient

capables d'improviser ainsi une deuxième ou une trosième voix sur un chant donné. Cela prouve en tout cas que cet univers de la Musique de Vénerie repose sur une tradition très forte, que possèdent parfaitement les sonneurs. Et un tel phénomène est très rare en cette époque d'acculturation généralisée : aujourd'hui tout le monde a écouté à peu près toutes les musiques du monde, mais nous avons de plus en plus tendance à ressembler à ces hommes qui n'ayant plus de patrie (et n'en ayant peut-être jamais eue) ne possèdent plus non plus vraiment de langue maternelle, alors qu'en revanche ils sont capables de se débrouiller dans toutes sortes de langues.

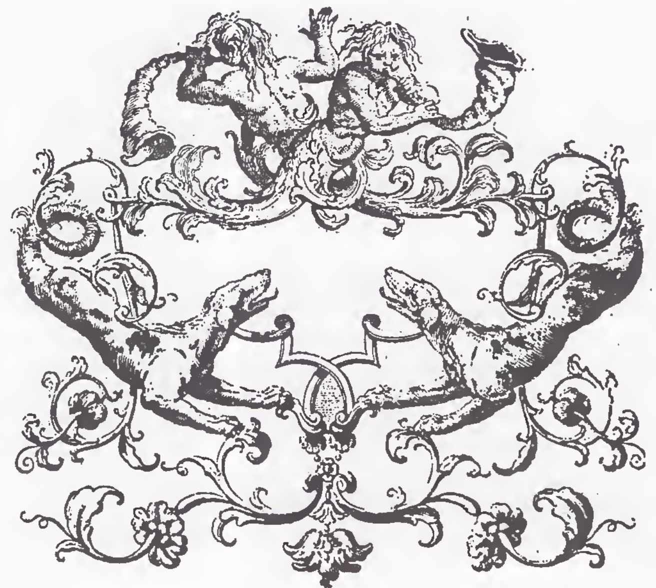
En Conclusion

S'il existe une musique essentiellement Française c'est bien la Musique de Vénerie, et elle est peut-être la seule...

On peut être hostile au principe même de toute forme de chasse, on peut également avoir des préjugés à l'égard des gens que la Chasse à Courre rassemble, mais si l'on veut enseigner l'Histoire de notre pays, sa civilisation, sa musique etc... on ne peut pas honnêtement faire l'impasse sur tout ce que la Vénerie a produit depuis des siècles et continue encore de représenter aujourd'hui.

J'ouvre une parenthèse : nous avons tous pu suivre à la télévision, il y a quelques mois, les fêtes qui ont eu lieu à l'occasion du "Sommet de Versailles". Il est bien évident que si l'on voulait jouer à refaire Louis XIV, la Vénérie Française aurait été toute désignée pour créer une fête à l'unisson du cadre choisi. Lors de la fête de nuit qui chaque année a lieu lors du Concours organisé par la Fédération Internationale des Trompes de France, on voit défiler plusieurs dizaines de cavaliers appartenant à divers équipages et ayant la tenue (rouge, bleue, vert, etc...) de leur équipage. Ils sont accompagnés par leurs plus beaux chiens qui, rassemblés pour le final, forment une meute de plus de deux cents sujets. Toute cette soirée est soutenue musicalement par un ensemble de près de 500 sonneurs ayant eux aussi des tenues de couleurs différentes. C'est tout simplement grandiose! On a assez souvent représenté le Président des Etats-Unis en cowboy : nul doute que s'il avait vu arriver le Piqueux Pierre Berthier au petit galop en sonnant de la Trompe, il aurait ouvert tout grand ses yeux et ses oreilles... Il n'aurait d'ailleurs pas assisté à un spectacle de rodéo : il aurait vu ce qu'est la très très grande classe, de tradition française. Je considère Pierre Berthier comme l'un de mes meilleurs amis; il me disait un jour : "Ah! je crois que j'aurais bien aimé être trompettiste. J'aurais fait de la musique, j'aurais fait des concerts etc...". Ce à quoi je lui répondis. "Mais des trompettistes il y en a des milliers de par le monde, et beaucoup de très bons. Tandis que la Trompe a besoin d'hommes comme vous qui savent la faire chanter, et qui passeront un jour le relai à de plus jeunes". Il me disait également un autre jour : "Beaucoup de sonneurs croient qu'étant Piqueux j'ai plus de facilités pour m'entraîner à sonner à cheval pendant la semaine, mais en fait cela ne m'est jamais arrivé de sortir le cheval pour m'entraîner à sonner. Je ne sonne à cheval qu'à la chasse". C'est avant tout un chasseur professionnel, et la main qui tient la trompe est la même qui tient le couteau pour servir le cerf à la fin de la chasse... Aujourd'hui les concerts et les disques de "musiques ethniques" se multiplient, et tous se veulent plus authentiques les uns que les autres, mais combien reste-t-il d'Indiens d'Amériques qui chassent le bison avec un arc et des flèches ? Combien reste-t-il d'africains capables de chasser le lion avec une sagaie ? Malgré la robotique et la bureautique, (ou peut-être grâce à elles) bien des traditions ancestrales sont restées plus vivantes en France que dans bien d'autres régions du monde. Mais il est certains arbres qui cachent les forêts où l'on continue de chasser à courre...

C'est d'ailleurs en forêt que ceux qui le désirent pourront d'abord aller entendre la Trompe de Chasse. Bien sûr ils pourront alors constater que tous les veneurs ne sont pas des sonneurs extraordinaires : pendant la curée, qu'il s'agisse d'équipages de cerfs, de chevreuils, ou de sangliers, on entend souvent des hardes de canards s'envoler... Mais enfin cette musique est là dans son cadre naturel.



La bibliographie des ouvrages consacrés à la chasse est colossale. Citons seulement quelques titres :

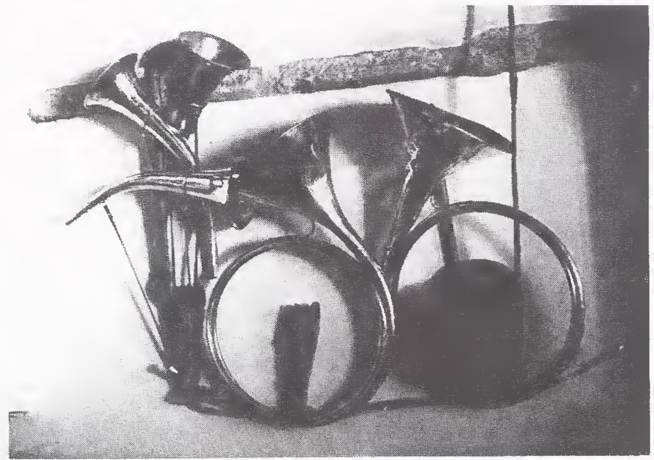
— "La Chasse à Courre" (François Vidron - 1965 - Ed. "Que sais-je ?" n° 610)

— "La Vénerie" (Duc de Brissac - 1966 - Ed. Del Duca)

— Deux romans très célèbres : "La dernière Harde" (Maurice Genevoix - 1938 - Ed. "J'ai lu" n° 76), et surtout "La Grande Meute" (Paul Vialar - 1953 - Ed. Folio n° 45) qui depuis sa parution a connu, dans le monde entier, un tirage de plusieurs millions d'exemplaires.

— "La Vénerie et sa Musique" (Francis Pinguet - 1978 - n° 310/311 de "La Revue Musicale", 7 place Saint Sulpice, 75006 Paris, Tél. 326.28.36)

— "La Trompe de Chasse" (Joël Bouëssée - 1979 - Ed. du Passage, 19 rue Augereau, 75007 Paris, Tél. 555.73.97).



Plusieurs **films** de télévision ont été consacré à la Chasse à Courre. Je citerai celui que j'ai produit à la SFP en 1975, et qui a été diffusé sur TF1 en 1976 et 1977 : "Les Fastes Sonores de la Vénerie" (réalisateur Jean-Charles Cabanis), parce que nous avons eu là le dessein de présenter un large panorama de la Musique de Vénerie — depuis les Cornures du moyen âge jusqu'à la Trompe d'aujourd'hui, en passant par le Marquis de Dampierre, Jean-Baptiste Morin et Tyndare Gruyer —, et que nous avons eu la possibilité de rassembler quelques uns des meilleurs sonneurs du moment. Bien des gens nous ont demandé s'il était possible de louer ce film, ou s'il en existait une édition en vidéo cassette, mais les services commerciaux de la télévision ressemblent au château de Kafka, avec des meurtrières construites à l'envers car nous voyons sur le petit écran bien des productions étrangères alors que les productions françaises ont les plus grandes difficultés à sortir de l'hexagone...

Les **disques** consacrés à la Trompe de Chasse sont également très nombreux. Il semble bien que la discographie complète n'en ait jamais été établie, et il faudra souvent se contenter de choisir parmi les quelques disques qui se trouveront, un peu par harsard, dans les bacs des disquaires. Signalons que généralement la Trompe de Chasse n'est ni dans le rayon "Classique", ni dans ceux du "Jazz" ou de la "Variété", mais dans les "Divers", aux côtés des disques de chants d'oiseaux, de musique militaire etc...

Souvent aussi, les Sociétés de Trompes enregistrent des disques, plus ou moins à compte d'auteurs, qu'elles vendent elles-mêmes lors de leurs prestations au cours de fêtes villageoises, de concours hippiques etc... Acheter un premier disque de Trompe dans de telles circonstances permettra de prolonger longtemps les échos d'une fête de plein-air, et sera un excellent moyen de faire un premier pas dans un univers qui sait créer des journées de fête, depuis "Le point du jour" jusqu'au "Bonsoir".

La "Messe de Saint-Hubert" et les "Fanfares de Circonstances" sont les plus souvent enregistrées, et c'est bien sûr par elles qu'il faut commencer. Signalons parmi les meilleures Sociétés de Trompes : les "Trompes des Vosges" des frères Heinrich, les "Trompes du Musée de la Chasse de Gien" avec Xavier Legendre, le "Débuché de Paris" avec les frères Jalenques (Michel Jalenques dirige désormais les "Trompes d'Orléans")', le "Débuché Vendéen" avec Hervé Fleury (qui a enregistré des œuvres de tyndare Gruyer) le "Rallye Tilleghem" avec Pierre Dornez (aujourd'hui dans la région du Mans, et qui est considéré par beaucoup comme le meilleur sonneur actuel), le "Rallye Gouaslière" etc... Citons également, bien qu'ils n'aient pas encore enregistré de disques sous leur nom : Hubert Coispel, Pierre Marc Malhet etc...

Je ferai une mention spéciale pour le disque que j'ai fait enregistrer à Pierre Berthier, avec Pierre Lamothe dit "Fanfare" et Dominique Guivarch (trois fameux piqueux), chez Pathé Marconi : "Sonneries et Fanfares de Chasse".

Signalons enfin toute une série de disques chez Erato où la Trompe de Chasse dialogue avec l'orgue de Marie-Claire Alain ("La Messe de Saint-Hubert"), et surtout avec l'orchestre de Jean-François Paillard, en particulier pour "La Chasse du Cerf" de J.B. Morin.

Il est de bon ton aujourd'hui de critiquer les interprétations de Jean-François Paillard, et de lui préférer Jean-Claude Malgloire, William Christie, René Clemencic etc... Mais pour ces disques Jean-François Paillard était épaulé par le "Rallye Louvarts" dirigé par Jean Pietri qui a fait un travail considérable pour la Tompe en sa qualité de sonneur, de chercheur, de théoricien et de physicien. Disons très nettement que si le récent disque des "Arts Florissants" : "Actéon", opéra de chasse de Marc-Antoine Charpentier, peut être considéré comme une réussite musicale, grâce surtout à l'art avec lequel William Christie sait choisir et diriger ses



chanteurs, cela n'a pas grand chose à voire avec la Musique de Vénerie. La raison en est d'abord que M. A Charpentier en a fait une Pastorale sans références à la musique de chasse, mais aussi que certains passages (cela est-il dû à Charpentier ou à William Christie ?) font plutôt penser à une farandole provençale qu'à une chasse à courre...

"La Chasse du Cerf" de J.B. Morin (Erato STU 70 541, réédité en édition économique) est en revanche le chef-d'œuvre du genre, tant du point de vue de l'œuvre elle-même qui, nous l'avons dit, utilise parfaitement la Trompe de Chasse et le génie propre de la Musique de Vénerie, que du point de vue de l'interprétation qui doit autant à J.F Paillard qu'à Jean Pietri. On ne peut que recommander chaleureusement ce disque, particulièrement à un public de mélomanes qui bien sûr sera un peu dépaysé au début par les disques où la Trompe est seule à intervenir.

Enfin, des renseignements complémentaires pourront être obtenus auprès de :

— La **Société de Vénerie** (51, rue Dumont d'Urville, 75116 Paris, Tél. 500.76.31) qui édite une revue trimestrielle, "VENERIE", et qui pourra indiquer à chacun les équipages qui chassent dans sa région.

— La **Fédération Internationale des Trompes de France, F.I.T.F.** (4, rue du général Foy, 75008 Paris, Tél. 387.19.22) qui a publié deux recueils contenant plusieurs centaines de Fanfares, ainsi que des disques didactiques; et qui surtout organise chaque année (fin août/début septembre) le Concours International des Trompes de France : véritable rendez-vous annuel des sonneurs (il y en a maintenant plus de 500 qui viennent chaque année, et bien sûr les meilleurs sont présents) qui fait de ces deux jours (un samedi et un dimanche) une extraordinaire fête de la Vénerie et de la Trompe.

Francis PINGUET
Sept 82 - Mars 83
Diplômé de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes
Secrétaire de la Revue Musicale

Le Volcelest (A - B - A)

A

B

La VOE

Le DÉBUCHÉ

L'HALLALI SUR PIED

L'HALLALI PAR TERRE (ou la Mort)

nOtre discOthèque

• **MONTEVERDI, Il combattimento di Tancredi e Clorinda et Six madrigaux - 33/30 ERATO STU 71 228 st.**

La brochette exceptionnelle comprenant Rosemary Hardy (soprano), Philippe Huttenlocher et Michel Brodard (barytons) avec l'Ensemble baroque de Drottningholm sous la direction de Michel Corboz confèrent à ce **Combat de Tancrède et de Clorinde** de Claudio MONTEVERDI (1567-1643), récemment paru chez ERATO, une qualité artistique et une vérité dramatique exceptionnelles. Le programme est magnifiquement complété par des madrigaux provenant des **Scherzi musicali (Amorosa pupilletta, Et e pur dunque vero)**, du Livre VI **(Batto qui pianse)**, du Livre VII **(Chiome d'oro)** ou que l'on retrouve dans le Livre VIII avec le Combat **(Altri canti di Marte et Due bell'occhi)**. C'est une nouveauté ERATO de grande classe.

• **MONTEVERDI, Il Ballo delle Ingrate - 33/30 HARMONIA MUNDI 1108 st.**

Donné à Mantoue le 4 juin 1608, le **Ballet des Ingrat(e)s** de Claudio MONTEVERDI (1567-1643) parut trente ans plus tard dans le **VIIIème Livre de Madrigaux**. Le texte de Rinuccini est tout à fait fidèle à l'orientation du récitatif dramatique, au point que seule une tragédienne fut en mesure de pallier la disparition à dix-huit ans, de la cantatrice d'exception que fut Caterina Martinelli, favorite du duc. L'œuvre, conservée par la gravure à cause même de ses qualités suprêmes au milieu d'une floraison de ballets de Cour, évoque les châtiments de celles qui ne répondent pas à l'appel de l'Amour. C'est là pour Monteverdi une occasion nouvelle de mettre en œuvre son génie multiple en opposant les horreurs de l'Empire de Pluton face aux séductions terrestres. Agnès Mellon (L'Amour), Guillemette Laurens (Vénus), Gregory Reinhart (Pluton), l'ensemble des **Arts florissants** sous la direction de William Christie sont de merveilleux interprètes qui dominent souverainement une technique difficile ou une forme raffinée comme dans la **Sestina** héritière du **trobar clus** d'Arnaut Daniel et qui, incluse dans le VIème Livre de madrigaux (1614), pleure également avec des accents inimitables la disparition de Caterina Martinelli **(Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata)**. La musique confère une dimension tragique inattendue aux vers élégiaques de Scipione Agnelli.

• **SCHUMANN, Etudes symphoniques op. 13 et posth., Fantasiestücke - 33/30 ERATO NUM 75 046 numérique (digital).**

Une prise de son remarquable au service d'un artiste qui rallie tous les suffrages de la critique : François-René Duchâble. Toute sa jeune fougue et son lyrisme sont ici au service de Robert SCHUMANN (1810-1856) avec les fantasmagoriques **Fantasiestücke op. 12** et deux séries d'**Etudes symphoniques**. Les huit pièces de l'**opus 12** sont sous-titrées dans une optique toute schumannienne où peuvent s'affronter les dualités Eusébius/Florestan. Les **Etudes symphoniques** ont en fin de compte été séparées en deux partitions tout en perdant leur titre initial d'**Etudes pathétiques**. Ainsi, l'Opus 13 avec ses douze études, est une véritable démonstration des possibilités du piano et de ses divers registres, avec une envolée et une vigueur de pensée virile et passionnée, cependant que les Cinq variations dites **posthumes** sont comme une longue coda pleine de confidences. François-René Duchâble nous offre ici une interprétation lyrique et rigoureuse à la fois, où sa personnalité attachante domine souverainement une partition ô combien difficile.

• **BRAHMS, Concerto pour piano N° 1 - 33/30 DECCA 591 281 (BA 372) enregistrement numérique.**

Considéré par ses contemporains comme une partition ingrate pour le piano, trop difficile, le **Concerto N° 1 en Ré mineur** de Johannes BRAHMS (1833-1897) a depuis conquis le monde entier et, s'il n'est pas joué aussi fréquemment qu'on le souhaiterait, le fait est dû évidemment à cette difficulté un peu austère de la partition, et à l'ampleur demandée à l'orchestre. Deux critères qui se trouvent ici opportunément réunis grâce à Vladimir Ashkenazy, qui domine parfaitement la partie soliste, et au **Concertgebouw** d'Amsterdam dont Bernard Haitink sait diriger souverainement toute la fougue. Un bel enregistrement qui doit faire référence.

• **MAHLER, Symphonie N° 9 - Coffret 2 x 33/30 DECCA 591 328 (BARCLAY BA 320) numérique (digital).**

Le «chant du cygne» de Gustav MAHLER (1860-1911) réalisé superbement cette année même en enregistrement numérique par DECCA.

La prise de son a été faite à l'Orchestra Hall de Chicago avec Sir Georg Solti à la tête de l'extraordinaire **Symphony Orchestra de Chicago** : cette version numérique de la **Symphonie N° IX** ne laisse passer aucun des détails savoureux de l'orchestration très riche de ce rêve baroque, d'un romantisme décadent avec ses visions hallucinées vers l'avenir. La structure complexe de la composition est parfaitement présentée par Dery Cooke (trad. Rosine Fitzgerald).

SAINT-SAENS, Symphonie N° 3 avec orgue - 33/30 DECCA 591 289 (BA 372) numérique (digital).

Les a priori sont dangereux : j'ose cependant avancer que cette interprétation de la **Symphonie N° 3 avec orgue** de Camille SAINT-SAENS (1835-1921) est la plus belle qu'il m'ait été donné d'entendre... Je l'ai cependant entendue un certain nombre de fois dans mon existence. J'ai toujours été impressionné par la grandeur et la souveraineté de l'inspiration, parfois ému par une belle exécution du mouvement lent : jamais réellement « pris » de bout en bout. Et voici que le mystère s'accomplit avec cette nouveauté DECCA. Cependant, j'avoue n'avoir jamais entendu, du moins n'en ai-je pas le souvenir, l'**Orchestre Symphonique de Montréal**. Il est ici dirigé par Charles Dutoit. Certes le chef est d'exception, mais sa baguette est véritablement magique pour obtenir de sa formation une interprétation à la fois jeune, enthousiaste, méditative, solennelle sans jamais tomber dans le redondant. Le tempo du final, un peu rapide par rapport à la tradition Pierné/Münch permet de respirer et de parvenir avec un plaisir sans équivoque à l'accord final. L'orgue est tenu (on ne saurait ici « touché ») avec un parfait équilibre par Peter Hurford, à la tribune de l'Oratoire St Joseph de Montréal. C'est là une réalisation de référence.

Jean MAILLARD

• Fileri, Filera... Chants et musiques traditionnels de Haute-Bretagne. Ensemble choral de la Roche-Bernard. Direction : Luc Guiloré. **AUVIDIS AV 4557**

Fruit des recherches entreprises depuis quelques années pour dresser un inventaire du vaste répertoire de la musique traditionnelle en Haute Bretagne, ce disque popose un choix de quelques spécimens marquants et, souvent, fort connus. Il s'agit, pour être plus précis, de chansons marches et danses de la région située dans le triangle compris entre Lorient, Rennes et Nantes. Les chansons, de caractère modal, de coupe strophique et parfois de type responsorial, se présentent en français et fort joliement interprétées par le groupe choral de la Roche-Bernard. Les harmonisations et les arrangements, de bon goût, n'altèrent pas l'aspect folklorique qu'il faut conserver. Ils ont été conçus, nous avertit le présentateur de la pochette, "pour apporter un plaisir supplémentaire à interpréter ces chants et pour accentuer les contrastes entre eux. Le parti pris étant de donner aux textes toute leur force, quelques livertés ont été prises dans le tempo". Les instruments, discrets, sont très variés et peuvent aller de la vièle, la bombarde, la harpe celtique, la petite cornemuse, en passant par les flûtes à bec, le dulciner les "cordes", l'arcordéon diatonique, la guitare, sans oublier le groupe de percussion où se mêlent le tambour, le tambourin, la timbale, le xylophone le carillon.

• "Flute et guitare en liberté" **AD. 2035 - AV 4166 AUVIDIS.**

Disque que l'on peut qualifier "d'ambiance", "d'atmosphère" confié à quelques flûtes et une guitare. La musique en est agréable, sans plus aucun heurt, aucune surprise dans son déroulement "au kilomètre"! L'ennui gagne assez vite l'auditeur qui voudrait prêter une attention trop grande à l'écoute de ces petites pièces.

Tout ceci pourraît être utilisé soit comme fond sonore à faible intensité, soit pour illustrer des thèmes, des évocations vagues, par exemple d'évasion, de grands espaces de promenades, de vol d'oiseaux, de crépuscules, de souvenirs lointains, de bercement etc. etc... A ce titre, il pourraît être intégré à des montages audio-visuels, ou, peut être, à des scénettes inventées par les enfants.

P.S. Méfiez vous des traductions concernant les applications possibles : elles sont parfois inversées ou de sens différents.

• **"Libre essor"** pour la relaxation. AD 2038 AV 4131 en cassette AV 5131. Editions musicales AUVIDIS.

L'électronique et les possibilités d'effets spéciaux de timbres et de résonnances ont été exclusivement exploitées par Bernard Gérard pour réaliser cet enregistrement d'œuvres courtes destinées avant tout à relaxer l'auditeur. L'effet souhaité se fait ressentir très vite, dès les premiers sons qui nous plongent dans une douce béatitude. Pour cela, le compositeur aime utiliser de longs accords (qui résonnent pleinement et se propagent lentement) des cellules musicales à répétition, bref, tout ce qui procure l'apaisement. Car, nous dit il "cette musique a été faite pour rêver, méditer. Elle a été réalisée dans le but de provoquer un effet de relaxation en évitant, par exemple les fréquences trop aiguës". Elle peut être utilisée à des fins d'illustrations sonores (pour évoquer "les grands espaces, les deltaplanes, les oiseaux, les voiliers, l'irréel, le suspense léger () les paysages méditerrannéens" etc. etc..!) ou encore en soutien musical à différentes postures du yoga on a des présentations d'expression corporelle improvisées ou non.

Musique agréable et tranquilisante qui contraste étrangement avec notre époque d'agitation, de fièvre et de "groupes" de chanteurs bruyants. Mais tout ceci m'a paru un peu long : pourquoi utiliser un disque entier pour ce qui aurait pu être exprimé en trois ou quatre séquences seulement ?

Anne-Marie Pozzo Di Borgo

• **GUSTAV MALHER (1860-1911)**
Symphonie n° 4
PHILIPS... Trésors classiques... 6514201

Pour sacrifier aux nouvelles tendances préparant l'arrivée du disque à lecture laser, PHILIPS lance désormais sur le marché, des enregistrements numériques dont voici pour cette discographie le premier exemplaire. Il s'agit d'une fort belle interprétation du SAN FRANCISCO ORCHESTRA placé sous la direction de EDO DE WAART avec, dans le quatrième mouvement le concours de MARGARET PRICE. Cette œuvre que MALHER créa en 1901, d'une poésie tendre, loin des effervescences et des cataclysmes plus fréquemment connus de l'orchestre MALHERIEN sonne à la façon d'un doux chant solitaire. La musicalité de l'ensemble, l'équilibre sonore, la qualité des nuances et l'intention générale de cette symphonie à part et que restituent magnifiquement les interprètes sont ici fort bien servis par le procédé d'enregistrement, ce qui n'est pas toujours le cas quoiqu'on ait dit de la qualité soi-disant exceptionnelle des enregistrements numériques en général.

Voici de la musique.

• **JOSEPH HAYDN (1732-1809)**
Quatuor à cordes op. 76 n° 4 et 6
PHILIPS... Trésors classiques... 6514204.

HAYDN écrivit les six quatuors de l'opus 76 dans les dernières années du siècle, à la suite de son deuxième séjour à Londres. Ce sont des œuvres de la plus haute maturité, parmi les dernières qu'il confia au quatuor à cordes. Ces pages splendides, charpentées comme des symphonies (surtout le 1er mouvement du quatuor n° 4 en si bémol majeur) sont proposées dans l'interprétation du ORLANDO QUARTET — interprétation de toute beauté, vigoureuse et ardente très bien servie par l'enregistrement numérique. La vigueur du jeu, sa ferveur, mais surtout l'homogénéïté de l'ensemble, comme si chacun des quatre instrumentistes contribuait à se fondre dans une idendité unique font les principales qualités de cette nouveauté splendide.

• **SAINT SAENS (1935-1921)**
Concerto pour piano n° 2
RACHMANINOFF
Rapsodie sur un thème de Paganini
PHILIPS... Trésors classiques... 6514164

Les 24 variations pour piano et orchestre de la **Rapsodie** écrite en 1934 à partir du thème du 24e Caprice de Paganini — **thème qui avant et après RACHMANINOFF** en a inspiré bien d'autres, comme **Brahms, Liszt** ou plus recemment **Lutoslavski** — constitue l'exemple idéal pour expliquer en classe la **Variation** et les déformations multiples que peut subir un thème. L'orchestre du CONCERT GEBOUW D'AMSTERDAM placé sous la direction de NEEME JARVI avec au piano BELLA DAVIDOVICH donnent une version haute en couleur de cette œuvre nerveuse, empreinte de panache, et d'un romantisme stylisé, domestiqué comme si, fourvoyé en plein XXe siècle il n'était plus qu'un jeu, un prétexte à une imagination créatrice bouillonnante, un décor ostentatoire et rutilant du quotidien. Le **concerto n° 2** pour piano et orchestre de **SAINT SAENS** très "en dehors" pour le simple plaisir d'une virtuosité bien venue ouvre cet enregistrement numériqe de qualité.

• **CHANTS LITURGIQUES DES EGLISES ORIENTALES**
SM... 301169 SM 37

Les Editions Studio SM, avec le concours de la CHORALE DE L'INSTITUT DE MUSICOLOGIE DE L'UNIVERSITE SAINT ESPRIT KASLIK du LIBAN présentent 11 Noëls appartenant soit au répertoire ancien et traditionnel de la liturgie Maronite d'Antioche, soit à l'Eglise Syrienne. L'accompagnement sur des instruments orientaux traditionnels observe autant qu'il est possible l'esprit de ces chants somptueux et simples, dépouillés mais plein d'ardeur contenue avec cette sensualité particulière à la civilisation orientale qui déroute et qui séduit à la fois. Il faut saluer à l'occasion de cette publication l'effort des éditions STUDIO pour la propagation de ces chants de haute tenue exécutés dans le respect de la tradition religieuse.

• **JEAN SEBASTIEN BACH (1685-1750)**
Chorals Vol 1.
S.M. Arc en Ciel... 301203 SM 37.

REYNALD PARROT, Hautbois et l'organiste PIERRE BOUSSEAU ont choisi d'interpréter les Chorals BWV 625 **"Christ lag Todesbanden"**, 731 **"Liebster Jesu wir sind hier"** 639 **"Ich ruf dir, Herr Jesu Christ"**, 614 **"Das alte jahr vergangen ist"**, 636 **"Vater unser im Himmelreich"** 641 **"Wenn wir in höchten Nöten sein"**, 659 **"Num Komm, der heiden heilaud"** 727 **"Herzlich thut mich verlangen"** ainsi que, à l'orgue seul les BWV 665 **"Jesus Christus unser Heiland"**, BWV 658 **"Von Gott vill ich nicht lassen"** et enfin le choral BWV 615 **"In der ist Freude"**.

On était habitué aux concerts pour trompette et orgue, l'association Orgue-Hautbois est aujourd'hui certainement plus originale quoique le mariage s'avère particulièrement heureux. Toutefois certains chorals comme en particulier les BWV 610, 659 ou encore le 727 supportent plus aisément la transcription. Au reste, la seconde face de ce disque paraît supérieure à la première trop stricte à mon goût. Voilà qui illustre le registre médidatif du Hautbois à la faveur de ces œuvres dont décidement on ne se lasse jamais. Les trois Chorals exécutés à l'orgue en soliste brillent d'un éclat intense.

• **MUSIQUE DES CONQUISTADORES ET DES VICE-ROIS Vol. 1.**
Disque du Solstice... Sol 26 CYD 75

L'ensemble DIFERENCIAS constitué de Jocelyne DUCHESNE, Armelle DOUTREBENTE, Françoise CHARPENTIER, Carlos GRASSO et de Jean RODRIGUEZ-BIAVA, tous chanteurs et instrumentistes, à entrepris de réhabiliter la musique d'Amérique latine par trop laissée pour compte. Ainsi cet enregistrement propose-t-il en agréable concert, dix courtes pièces religieuses des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles originaires du Pérou et de Bolivie. L'influence de l'Espagne d'abord, puis de l'Italie ensuite s'y font sentir de façon flagrante et pour cette raison, en particulier, une telle publication ne manque pas d'intérêt. Ajoutez la fraicheur d'une exécution enthousiaste et vous aurez une idée de la tenue de ce disque ou sont fixées des œuvres de Juan de RISCO, Guitierre Fernandez HIDALGO, Antonio Duran de la Motta, Juan de Arojo. Roque Ceruti et de Tomas de Torrejon y Velasco.

• **VIVALDI (1678-1741)**
BACH (1685-1750)
ALBINONI (1671-1750)
Arc en Ciel... 301159 SM 37.

BACH écrivit son **Concerto pour violon et clavecin en ré mineur BWV 1060,** comme bien d'autres œuvres à l'intention des étudiants de LEIPZIG vers 1730 alors qu'il occupait les fonctions de chef du COLLEGIUM MUSICUM. Cette œuvre splendide et bien connue ainsi que **le Concerto pour Hautbois et Orchestre en sol mineur BWV 1056, le Concerto en ré mineur op. 9 n° 2 d'ALBINONI** et le **Concerto en Si bémol Majeur n° 16 de VIVALDI** ont été retenus pour mettre en valeur le talent du hautboïste REYNALD PARROT qu'accompagne l'ensemble de chambre de Paris placé sous la direction de **Alain BOULFROY.**

Il y a quelques années, l'orchestre de chambre **Jean-François Paillard** avait donné chez ERATO une autre version de ce même BWV 1060. Sans chercher à comparer les deux interprétations je ne peux m'empêcher de préférer l'ancienne plus vivante, plus enlevée, à la nouvelle exécution un peu trop apprêtée à mon goût du moins.

• **LA TROMPETTE ARABE de**
Nassim MAALOUF
EDITIONS STUDIO... Arc en Ciel... 301185 SM 35.

Le trompettiste Nassim MAALOUF, musicien accompli d'origine Libanaise, établi en France rompu aux deux cultures musicales de sa terre natale et de sa terre d'adoption, propose à la faveur de ce récital un aperçu de son talent avec trois suites instrumentales (SAMAÏS), libanaise pour la première et Egyptiennes pour les deux suivantes, ainsi que trois œuvres de musique occidentale à savoir trois concertos pour trompette : op. VII n° 6 en ré d'ALBINONI (1671-1750), en si bémol de VIVALDI (1678-1743) et enfin en ré de TORELLI (1650-1709). Nassim MAALOUF joue sur un instrument spécialement fabriqué à son intention et d'après ses indications, qui peut donner le quart de ton, permettant ainsi de jouer indifféremment toutes les musiques. Outre la particularité de cette trompette "universelle" ce concert occidentalo-arabe ouvre sur une expression musicale très chaleureuse dans sa première partie mettant en évidence les qualités d'artiste de l'interprète.

- **RICHARD STRAUSS (1864-1949)**
  Ainsi parlait Zarathoustra
  PHILIPS... Tésors classiques... 6514221

Il fallait s'y attendre! Le crescendo des premières mesures, ce déferlement immense, génial, dont raffolent bien des vendeurs HI-FI parce-qu'il remue toutes les électroniques et partant, les tripes de tout acheteur potentiel, il fallait s'y attendre à ce que l'œuvre soit un jour prochain enregistrée en numérique, ce procédé dont on vante les extraordinaires capacités dynamiques; et bien voilà.

La prolixité de cette musique grandiose quasi volcanique, ce torrent de sons, d'accords, de phrases entremêlées, constamment en haleine est aujourd'hui disponible selon les nouvelles techniques d'enregistrement. Et je dois bien avouer la netteté, le relief de l'ensemble.

D'autre part les qualités de SERGI OZAWA comme chef d'orchestre de renommée mondiale ne sont plus à dire. Voici au moins deux arguments déterminants en faveur de ce disque. De fait OZAWA et le BOSTON SYMPHONIE ORCHESTRA, **violon solo :** Joseph SILVERSTEIN donnent de cette œuvre une interprétation de tout premier ordre et qui ne doit rien à personne. Que de grandeur et de noblesse projetées à l'infini! S'il fallait établir des comparaisons je dirais que par rapport à l'interprétation qu'en donnait BOEHM en son temps, cette nouvelle version plus hédoniste apparaît plus sonore, plus orchestrale au premier degré et moins introspective. L'intention poëtique naît directement du son mais celui-ci n'en est pas le résultat. Par là, cette vision de "Ainsi parlait Zarathoustra" apparaît plus moderne, plus tangible, plus immédiate et peut-être aussi moins excessive. Il n'empêche, cette étonnante nouveauté ne démérite pas.

- **WIDOR (1845-1937)**
  Symphonies n° 5 et 10 "Romaine"
  PHILIPS... Trésors classiques... 6769085.

De par l'importance qu'il a acquise dans la musique religieuse, presque par nécessité, l'orgue moderne est devenu peu à peu synonyme de méditation et la littérature qui lui est confiée revêt presque toujours un caractère liturgique et lointain comme si le plain-chant avait marqué la musique d'une empreinte indélébile. Ainsi les magistrales V^{e} et X^{e} symphonies de Charles Marie WIDOR tirées de l'oubli par Daniel CHORZEMPA qui les joue aux grandes orgues de la Basilique **St SERNIN de TOULOUSE**.

Gageons que les organistes apprécieront. L'oubli dans lequel est tombé l'œuvre de WIDOR paraît d'autant plus immérite que cette œuvre donna l'impulsion décisive à la remarquable Ecole d'Orgue qui marqua le début de notre siècle.

Saluons ici cette heureuse initiative.

H. MUSSON

Chronique des Temps futurs

Une mise en scène révolutionnaire de la Tétralogie

Le célèbre architecte Christian Langlois est aussi un musicien averti, et à l'occasion un humoriste. Une circonstance fortuite nous a permis d'avoir connaissance du texte ci-après que l'auteur nous a autorisé à reproduire, et qu'il qualifie de "à peine prémonitoire" :

A.F.P. Bayreuth 1987. — *Nouvelle et remarquable interprétation de la Tétralogie à Bayreuth : afin de démilitariser Wagner, les cuivres ont été retirés. Il en a été de même des percussions, symboles de violence répressive et des bois, expression désuète de l'anecdotisme bourgeois.*

C'est donc une formation de chambre complétée par une guitare électrique qui a joué la Walkyrie hier soir.

Afin d'éliminer tout excès de déclamation, le chant a été supprimé. Les acteurs, en bleus de chauffe, miment la scène pendant que le texte est projeté au-dessus d'eux sous forme de "bulle" sur un écran qui constitue le seul décor. Le metteur en scène a déclaré qu'il avait ainsi cherché à renouveler de manière signifiante et engagée le chœur antique.

Désirant éviter la pompe et l'emphase, le chef prit un tempo particulièrement alerte et vint à bout de l'œuvre en moins d'une heure.

Les dix-sept spectateurs qui emplissaient le théâtre ont fait au chef et au metteur en scène une inoubliable ovation.

Christian Langlois,
de l'Institut

Les Petits Chanteurs de Paris

MAITRISE NATIONALE D'ENFANTS

ECOLE DES PETITS CHANTEURS DE PARIS

L'Ecole des Petits Chanteurs de Paris ouvre ses portes à la rentrée de septembre 1983 et reçoit dès à présent les inscriptions de garçons de 8 à 12 ans intéressés par des études générales à horaires aménagés et des études musicales poussées leur permettant d'appartenir à un chœur de garçons professionnel.
Le matin est consacré à l'enseignement général : classes de CM1 et CM2 à l'Ecole élémentaire publique de la rue de Moussy, classes du secondaire à l'Ecole Octave Gréard (annexe de la rue Robert Estienne).
L'après-midi est consacré au travail musical et choral au Cloître des Billettes.

Pour la rentrée 1983, le chœur se transformera en un chœur à rythme professionnel. Les enfants suivront une scolarité à horaires aménagés dans le cadre du Collège Robert Estienne, établissement public situé près des Champs-Elysées à Paris et recevant déjà les élèves de la maîtrise de Radio-France. Cette scolarité de qualité permettra aux garçons d'intégrer après la mue tout autre établissement scolaire en ayant la possibilité de suivre toutes les sections au choix des familles. Ce rythme de travail donnera aux garçons un double enseignement général et musical qui sera intégralement gratuit à l'exception des frais de demi-pension qui sera obligatoire.

Les Petits Chanteurs de Paris sont constitués sous la forme d'une association-loi de 1901.
Le Conseil d'Administration comporte des représentants du Ministère de la Culture et de la Mairie de Paris; l'Etat et la Ville de Paris participent à part égale au financement des Petits Chanteurs de Paris.

Une équipe musicale à haute qualification professionnelle a été mise en place et sera renforcée pour la prochaine saison.

Les fonctions d'administrateur général ont été confiées à Jean-François Giacomini, Administrateur de l'Orchestre de l'Ile de France.

Ecrire au Siège de l'Association : 3, rue Emile Allez, 75017 PARIS.

Le Festival **"MUSIQUE EN SORBONNE"**
sera consacré cette année à l'opéra de

Ch. W. GLUCK

"ORFEO ED EURIDICE"

5 représentations seront données :
les 5, 7, 9, 10, 12 JUILLET à 21 H
dans la Cour d'Honneur de la Sorbonne
(47, rue des Ecoles, 75005 PARIS)
Repli en cas de mauvais temps :
au Grand Amphithéâtre

L'œuvre de GLUCK sera présentée en italien dans la version de Vienne de 1762 avec : Alain ZAEPFFEL, Orfeo; Danielle BORST, Euridice; Brigitte BELLAMY, Amor; et les Sacqueboutiers de Toulouse, le Chœur et l'Orchestre de Paris-Sorbonne, le Chœur National.

L'ensemble sera placé sous la Direction de **Jacques GRIMBERT.**

Par correspondance : "Musique en Sorbonne", 2/8, rue F. de Croisset, 75018 PARIS.

Renseignements : 251.69.11.

A PROPOS DU COMPACT DISC

Il n'y a pas si longtemps, l'acquisition d'une chaîne haute fidèlité consistait en une démarche spécifique; le marché était exclusivement réservé aux professionnels, le meilleur cotoyait le pire, et l'artisanat tout comme les solutions empiriques avaient leur place. Désormais on peut acheter sa chaîne à peu près n'importe où, chez les spécialistes mais aussi ailleurs. La HI-FI hautement industrialisée, made in Japan pour la plupart, bien souvent sœur siamoise d'Electro-ménager est devenue un phénomène social, en même temps qu'une grande affaire commerciale.

Conséquence d'une société de consommation vorace aux loisirs uniformisés, assujettie à la publicité, on voit régulièrement apparaître sur un marché sursaturé de nouvelles technologies de reproduction sonore soi-disant révolutionnaires. Mais la HI-FI domestique a perdu toute originalité, la morosité du marché le prouve; on est toujours un peu plus en quête de nouveauté et le gadget suffit à faire encore illusion.

Dans ce contexte l'apparition du nouveau petit disque à lecture laser, une vrai nouveauté cette fois, fait sensation. Tout le monde en parle, l'hystérie collective a gagné et le public et les médias, comme si PHILIPS et SONY avaient décroché la lune avec leur compact-disc. Mais que vaut-il ce petit dernier du monde de la HI-FI ?

Face au tapage qui accompagne sa naissance, ou l'on use de tous les superlatifs, possibles, voici l'avis personnel d'un professionnel.

Depuis pas mal de temps on nous promet la commercialisation du compact-disc. L'année 1983 aura vu son lancement.

Rappelons que les deux grands principes mis en œuvre sont l'enregistrement numérique et la lecture optique par faisceau laser. Le procédé offre plusieurs avantages : d'abord le disque théoriquement ne s'use pas dans le temps et les bruits de surface tels que craquements, ronflements d'origines diverses sont supprimés.

Ayant pu me faire prêter platine à lecture laser et disques, voici quelques réflexions critiques, mais auparavant il faut préciser certains points :
— Les appareils ont été testés sur des systèmes de référence donc de haut niveau.
— Plus de 40 enregistrements ont été comparés entre eux et par rapport à leurs homologues analogiques ou numériques gravés sur les habituelles galettes de vynile.

Voici un condensé des impressions d'écoute :
— violon sans archet
— aucune attaque (Contrebasse Jazz)
— Souffle (d'origine électronique ?)
— Aucun plan sonore
— Graves très mous
— Médium très durs
— Graves glauques
— Ecoute voilée devant les enceintes
— Pas de dynamique mais plutôt un niveau sonore qui semble être le même pour tous les instruments
— Cymbales irréalistes, sans corps
— Les cymbales semblent sortir d'une boite à rythme
— Instruments en plastique
— Confusion sur les masses orchestrales
— Les voix n'ont aucune chaleur
— Pas de craquements particuliers
etc. etc.

Tant de critiques, si négatives, rendent perplexe. Comment la presse spécialisée a-t-elle pu faire l'éloge d'un tel système ? Incompétence ou intérêt commercial ?

Comment peut-on vendre un matériel si cher (6.500 à 20.000 F) et si peu réaliste à l'écoute ?

Pourquoi lancer un nouveau système de lecture alors que le procédé conventionnel d'enregistrement analogique peut atteindre des niveaux subjectivement beaucoup plus élevés ?

Pourquoi vouloir à tout prix que les performances chiffrables prennent définitivement le pas sur les impressions subjectives, autrement dit sur la musique ?

Sans doute le besoin de créer un nouveau produit donc un nouveau marché est apparu commercialement déterminant; quant aux journalistes, ils ont peut être craint chacun de leur côté de se voir doubler par les concurrents!

On nage en pleine surenchère!

Pourtant si l'on compare avec un tant soit peu d'objectivité les deux techniques d'enregistrement, numérique et analogique, la médiocrité du système numérique apparaît évident, le compact disc malgré tout aguicheur, est bien inférieur en qualité au bon vieux 33 tours. Toutefois il ne s'agit pas de rejeter sans appel le nouveau procédé. Celui ci, outre les méthodes d'enregistrement quelque peu discutables, pêche avant tout par une fréquence d'échantillonnage trop basse, fréquence malheureusement choisie telle comme standard apparemment définitif à tous les appareils, hélas!

Quant à l'avenir, si le compact disc prend réellement sur le marché, car il s'agit effectivement de marché, je me demande si l'on pourra encore parler de musique en matière de HI-FI. Déjà ça commence, il n'est plus question que de chiffres.

On est en train de tuer la musique au bénéfice du commerce!

Espérons pour conclure que l'effervescence actuelle autour du disque numérique à lecture par faisceau laser servira de bain de jouvence au disque analogique conventionnel auquel on souhaite encore quelques beaux jours. Espérons également que les nouvelles technologie évolueront sous de meilleurs auspices.

Richard CESARI

Devant la somme des commentaires dythirambiques concernant le Compact-disc, un tel article ne manquera pas de surprendre. Il va sans dire que la Revue qui tient à rester neutre en la matière accepte les points de vue ou prises de position suscités par de tels propos.

La Rédaction

BIBLIOGRAPHIE

De la lointaine sœur latine qu'est la Roumanie sont parvenus à l'EDUCATION MUSICALE plusieurs ouvrages que nous nous faisons un plaisir de signaler à nos amis. Sauf spécification, ces livres sont en langue roumaine.

• **BIBLIOGRAFIA PEDAGOGICA 1967-1968,** Biblioteca Centrala Pedagogica, Bucarest (1981), in 8° 496 pages.

Il s'agit du cinquième volume d'une collection systématique de la Bibliothèque Centrale Pédagogique de Bucarest : I.1948-60 II. 1961-2 III.1963-4 IV 1965-66.

Après une liste des abréviations, seize chapitres divisent l'ouvrage. Ils sont d'importance diverse, le premier ne renfermant par exemple qu'un seul titre : **Oeuvres complètes en deux volumes de Karl Marx et Friedrich Engels.** 3648 titres d'ouvrages et articles sont ainsi recensés, concernant les méthodes didactiques, les questions d'orientation professionnelle, la psychologie pédagogique, la sociologie éducative, l'hygiène scolaire, la morale ou l'éducation permanente. Un **Index des noms,** un **Index des matières** complètent cette intéressante source de références.

• **METHODE DE VIOLON (Manual de Vioara)** par P. TIPORDEI & M. NICULESCU, Editura didactica si pedagogica, Bucarest (1981), in 4° Jésus cartonné, 379 pages.

Une brève introduction historique, une table des figures de notes et des signes d'altération, une description de l'instrument et des conseils pour une bonne tenue occupent les neuf premières pages.

La méthode est très classique, sorte d'amplification de la chère Mazas de notre enfance. Je note en page 10 une intelligente division virtuelle de l'archet : soit A tout l'archet, B1 moitié talon, B2 moitié pointe, C1 quart talon, C2 quart milieu talon, C3 quart milieu point et C4 quart pointe. Cette convention permet de préciser sans longs commentaires le secteur à utiliser pour tel ou tel exercice, telle ou telle note.

Les "morceaux de délassement" à violon seul, ou en duo avec le professeur sont judicieusement disséminés et font appel parfois au folklore, ou à des thèmes de maîtres, comme cette **Polonaise** du **Petit Livre d'Anna Magdalena Bach** présentée ici pour violon et basse. Aucun Français, hélas, dans ces petits programmes d'application. Quelques surprises de reliure qui apportent une certaine... fantaisie : les pages 249 à 256 sont collées à l'envers dans mon exemplaire. Le papier est très ordinaire (de recyclage ?... un bon point en ce cas!).

• **Pascal BENTOIU, L'image et le sens. Essai sur le phénomène musical,** Editions musicales, Bucarest (1979), in 8° 250 pages (en français).

Compositeur qui bénéficie d'une notoriété enviable dans le monde, lauréat de plusieurs prix internationaux, Pascal BENTOIU a écrit cet ouvrage d'esthétique en 1970/71 : il lui a valu en 1972 le Prix de musicologie de **l'Union des compositeurs de Roumanie.** Cet essai sur le phénomène musical, traduit du roumain par Annie Bentoiu, est en fait le volet initial d'un triptyque dont on est en droit d'espérer bientôt la diffusion complète en langue française. L'exergue, emprunté à Claude Debussy, est tout un programme — "J'abomine les doctrines et leurs impertinences" — pour ce qui suit, et que l'auteur se refuse de reconnaître comme "l'ouvrage d'un esthéticien, mais comme le témoignage plus ou moins systématisé d'un compositeur, donc d'un praticien". Ajoutons que cette pratique de Pascal Bentoiu s'est développée dans le cadre de la musique roumaine, et que le lecteur ne peut suivre les réflexions de l'auteur qu'en fonction de cette originalité.

Aucune agressivité dans ce livre sage — de sagesse, dirai-je — où sont abordés honnêtement les points de vue d'un compositeur qui ne cherche pas la provocation en soi et qui fait sienne l'image d'Ovide qui fait de chaque génération des nains sur les épaules de géants. Pascal Bentoiu, évoquant les actuelles crises de moyens, conclut en assurant notamment "qu'il n'existe, sur le plan technique, aucun remède miraculeux. Ce qu'il faut changer, c'est la mentalité dans laquelle on compose plutôt que les modalités proprement dites de la création."

C'est un livre qui est loin de laisser indifférent et qui apporte — en dépit de sa typographie et de sa facture austères — un bienfaisant bain de fraîcheur et de bon sens.

• **Tiberiu ALEXANDRU, Romanian Folk Music,** Music Publishing House, Bucarest (1980), in 8° 268 pages.

Bien que l'auteur se défende de toute recherche d'érudition, et assure ne viser qu'à une information pratique sur le phénomène richissime de la musique populaire roumaine, il ne fait aucun doute que cet ouvrage, avec son abondante information bibliographique raisonnée, son exposé méthodique des us et coutumes selon les saisons, selon les genres, selon les répertoires vocaux et instrumentaux, s'impose d'emblée comme référence première.

Un chapitre est consacré au mètre, au rythme et à la mélodie, un autre aux recueils et collections passés ou en cours de réalisation. Vingt-huit photographies inté-

précèdent une anthologie commentée de 50 mélodies vocales ou instrumentales. La **Bibliographie,** à laquelle j'ai déjà fait allusion, renferme également des références de films et de disques : elle comporte 4087 titres parmi lesquels figurent évidemment en vedette ceux de Constantin Braïloiu. L'évocation de ce disparu soulève aussi une note d'amertume : il y a un quart de siècle, cet ouvrage eu vu le jour en français, tant les liens d'amitié avec la sœur latine sont noués à l'épreuve du sang et de l'idéal. Aujourd'hui, "business oblige", sinon nécessité, et cette **Musique populaire roumaine** paraît comme **Romanian folk Music** afin d'en faciliter l'approche aux Américains. Heureusement qu'une charmante illustration de Melanie Schmidt vient à point latiniser la couverture!

- **L'enseignement et la pédagogie en Roumanie** Volume II. Les études pédagogiques en Roumanie, Bibliothèque Centrale Pédagogique, Bucarest (1980), in 8°, 320 pages.

En français cette fois, voici un ouvrage de fonds qui fait suite à un premier volume intitulé **Synthèses** et qui présentait les rapports entre l'enseignement, la recherche et la production en Roumanie, ainsi que les principes de la nouvelle loi de l'éducation et de l'enseignement de 1978.

Ce second volume, consacré aux **Etudes pédagogiques en Roumanie** présente une analyse succinte des principaux livres et articles pédagogiques parus durant la période de gestation et d'application première de la loi.

Sans envisager de tout recenser ici, j'y relève l'orientation politique très accentuée et qui blesse mon sentiment de la liberté. J'y trouve une volonté pratique dans l'orientation des jeunes : comment s'applique-t-elle ? Avec souplesse et intelligence j'espère. Avons-nous à envier ce qui ce fait là-bas ? J'en doute. Je relève à propos (manière d'apporter une bouffée d'air frais) dans la recension du livre **Ethique et esthétique dans l'action éducative** de Gheorghe BERESCU (Bucarest 1978, Edit. stiintifica si enciclopedia) que "le rapport entre la nécessité et la fonction de l'Art apparaît comme l'élément le plus important de la relation éthique/esthétique dans l'action éducative".

- **Georges ENESCO,** Hommage à l'occasion du centenaire de sa naissance, Edition Miridiane, Bucarest (1981), in 4° carré 22 × 22, 150 pages, illustrations nombreuses.

Cette plaquette, réalisée dans le cadre de la commémoration du Centenaire de Georges ENESCO ou ENESCU (1881-1955) est bilingue : roumain et français.

Elle s'ouvre par une fervente **Intoduction** du Professeur Zeno Vancea et se présente essentiellement comme un document pratique, avec une chronologie détaillée des concerts et exécutions diverses des œuvres du Maître. Un catalogue des trente-trois œuvres avec numéro d'opus termine cet hommage riche de très nombreuses illustrations en noir qui sont un précieux témoignage de la vie musicale au temps du musicien roumain : concerts, portraits, affiches, partitions, intruments. La traduction française des légendes a malencontreusement été oubliée.

C'est là un document unique sur un musicien cher à nos cœurs et dont une bonne partie de la carrière internationale s'est déroulée chez nous : il adorait Paris et Paris l'adorait.

J. Maillard

- HOLLINGER (Roland), **Les musiques à bourdons : vielles à roue et cornemuses,** Paris, La Flûte de Pan (1982), in 8° 272 pages, hors texte, fig., exemples notés.

Un livre sur un sujet passionnant dont nos anciens abonnés savent qu'il a été abordé — en ce qui concerne les cornemuses — dans les colonnes de l'EDUCATION MUSICALE en une série de livraisons voici vingt ans.

L'auteur, connu par diverses productions filmées, par des compositions traditionnelles ou électroacoustiques, domine bien son sujet et le présente avec une volonté pédagogique évidente, mêlant les explications les plus simples à des considérations scientifiques, comme des analyses spectrographiques. De nombreuses illustrations, des exemples notés complètent cet ouvrage enrichi d'une vingtaine de hors-texte. L'expérience personnelle de Roland HOLLINGER lui pemet de traiter avec pertinence la partie organologique et certaines étapes d'un renouveau. Ses contacts personnels l'ont surtout sensibilisé à ce qui s'est fait en Berry depuis 1970. Mais il y a eu des mainteneurs dans la difficile période de plus d'un demi-siècle qui s'étend de 1914 à 1960; et bien des noms mériteraient de figurer. De même pour ce qui regarde la Bretagne : on y trouve avec plaisir le nom d'amis comme Yves Castel et Alain Trovel. Ou bien Alain Stivel et Alain Le Hegarat, mais chacun d'eux va sentir bien des vides importants dans les rangs! Dans la terminologie, à côté de mots comme **mezoued, zoukra et arghoul,** il eut été agréable de trouver le nom populaire de **bouchkioua,** propre au Sud-algérien. Page 234, je lis : "Cette musique, encore appelée **Ceol mor,** signifie littéralement "musique pour cornemuse"...". Non, absolument pas : cette expression gaélique signifie "grande musique", dont la musique pour **piobmor** (grande cornemuse ou bagpipe) représente l'essentiel. Principalement le thème à variations ou **piobaireachd.** La présentation qu'en fait l'auteur, d'après Pierre Gallais, est sommaire. En marge de cette **Ceol mor** existe une "petite musique" (**Ceol beag**) pour le divertissement **(strathpeys, reels et jigs)** et même une musique "de caractère", ni petite ni grande, comme les berceuses, les accompagnements de chants.

En marge du **couterage** breton et plus intéressant musicalement, pourquoi ne pas mentionner le **cantaireachd** gaélique ? Dans la Bibliographique, il convient d'ajouter au moins **l'Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin** de Louis BONNAUS (Bulletin de la Société archéologique & historique du Limousin de 1967), de J. Christophe MAILLARD, le D.E.S. consacré à **La musette de Cour, sa facture et son répertoire** (Paris IV-Sorbonne 1980) et, du signataire de ces lignes, les neuf livraisons de **Musettes & cornemuses,** plus une dixième consacrée au biniou-koz par Jean L'HELGOUAC'H, parues dans L'EDUCATION MUSICALE en 1963-64. J'y ajoute encore pour plus de trois décennies de bons et loyaux services, la **Méthode de biniou bras** d'Emile ALLAIN publiée par B.A.S. **(Bodadeg ar Sonerion).** Mais plus qu'étendre une critique inopérante, je préfère rendre-compte avec reconnaissance de ce livre rare que je recommande à tous ceux qui souhaite mieux connaître ces instruments qui ont failli sombrer dans l'oubli voici un demi-siècle.

- Monique DESCHAUSSEES, L'homme et le piano, Paris, Edit. Van de Velde (1982), 117 pages. ISBN 2-85868-090-6.

"Pour tout musicien mais surtout tout pianiste, le livre de Monique Deschaussées ne peut qu'entraîner que curiosité, qui fait rapidement place à une plus grande attention pour se transformer en admiration et en enthousiasme". Ainsi s'ouvre le témoignage du Dr Louis Monière, rhumatologue réputé à qui l'auteur fait appel pour conclure son ouvrage. Ouvrage peu épais, chose rare dans la bilbiographie riche de livres de poids, mais dense par son contenu. L'auteur, élève de Lazare-Lévy, d'Alfred Cortot et d'Edwin Fischer, entraîne son lecteur dans un cheminement qui prend racine au fond de l'être pour parvenir à filtrer vers l'esprit par le mouvement conscient : démarche souveraine pour obtenir par "la dissociation physique et musculaire totale" à une vue lucide et sensible du phénomène musical à réaliser. Livre bienfaisant, qui rend une vertu essentielle : l'innocence et le désir de remodeler une pensée musicale en fonction des capacités naturellement exploitées du corps. C'est ainsi que Monique Deschaussées veut libérer l'âme et ses possibilités d'expression par le physique transcendé. On ne résume pas ce livre : il faut le lire et se pénétrer de son enseignement.

- BRUN (Paul), **Histoire des contrebasses à cordes,** Préface de Jean-Marc Rollez, Paris, La Flûte de Pan (1982) in 8° 319 pages, 34 h.t., fig., exemples musicaux.

Un livre d'un intérêt immédiat que nous devons également à La Flûte de Pan, 55 rue de Rome, Paris 75008 (522.14.18). Toutes les tribulations des "double-basses", contrebasses et autres violones ou octobasses sont ici évoquées par Paul Brun dont la passion pour son instrument crève littéralement chaque page de ce livre préfacé par Jean-Marc Rollez, professeur au C.N.S.M. de Paris. L'auteur, contrebassiste à l'Orchestre O.R.T.F. Nord-Picardie, aborde avec une autorité indiscutable les divers aspects du sujet : facture, évolution historique, question délicate de la facture et de la technique de l'archet à l'allemande ou à la française. Cela me rappelle à propos une conversation passionnante, il y a longtemps déjà avec un sympathique contrebassiste de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. C'était en Septembre 1966 entre Athènes et le Cap Sounion, et ce jeune artiste était tout heureux de m'apprendre que ses collègues et lui venaient d'obtenir d'Herbert von Karajan l'autorisation d'utiliser la technique d'archet française afin d'exécuter avec toute la souplesse requise les œuvres françaises de Debussy, Ravel, Roussel... Cette question délicate de la tenue de main à la française est abordée d'ailleurs en **Appendice** avec l'avis de cinq virtuoses, entre 1839 et nos jours. L'auteur propose également une notice sur les principaux virtuoses depuis Granier, gambiste de Marguerite de Valois, à Gabin Lauridon, soliste de l'Orchestre National de France.

Dans l'importante **Bibliographie,** on aimerait voir figurer **Le violon & la lutherie,** Paris, Gründ (1948) de Francine Cabos. Quant à l'ouvrage célèbre de l'Abbé Sibire paru à Liège en 1806, je l'ai toujours connu sous le titre de **Chélonomie ou Le parfait luthier,** et non comme **Chélomanie.** Mais foin de tels détails : que ce livre fasse, n'en doutons pas, l'intérêt et la joie de tous les contrebassistes et autres musiciens du monde entier : il est vrai qu'il ne devrait pas y avoir que les quelques 2000 membres de la **Société internationale des contrebassistes** à se passionner pour un tel sujet.

- Peter WESTENHOLZ, **Les Musichiens,** Editions Van de Velde, 12 rue Jacob, Paris 75006 (1983), in 4° broché 74 pages, I.S.B.N. 2-85868-100-7.

L'auteur est extrêmement spirituel quoi que pas Auvergnat, en dépit de ce que suggère le titre de son livre. Un auteur Danois, pianiste, professeur au Conservatoire d'Arrhus et qui avoue passer son temps entre son piano et ses chiens. Ce qui nous vaut, grâce à Francis Van de Velde, une bouffée d'air frais avec infiniment de tendresse et d'observation. La Fontaine a vu nos travers dans des comportements animalesques. Peter Westenholz, en 40 dessins inattenus et expressifs, transpose des attitudes, des mimiques, des expressions, des fantasmes de musiciens vis à vis d'une situation musicale. C'est agréable de sourire sans arrière pensée, et de s'amuser des situations proposées et entérinées par les exemples musicaux qui illustrent chaque lavis : essayez... vous serez conquis!

Jean Maillard

Ecole Nationale Louis Lumière

"Ecole de Vaugirard"
Paris, 8, rue Rollin, 75005. Tél. 329.01.70

CONDITIONS D'ADMISSION
CONCOURS 1983

REGIME DE L'ETABLISSEMENT

— L'Ecole mixte comprend trois sections : **PHOTO-CINEMA-SON.**
— L'enseignement est gratuit.
— Durée des études : 2 ans à l'issue desquels les étudiants passent un Brevet de Technicien Supérieur correspondant à l'option choisie.
— Pas d'internat, ni de 1/2 pension, mais accès aux résidences et restaurants universitaires.
— Les élèves bénéficient de tous les avantages réservés aux étudiants (bourses d'enseignement supérieur, Sécurité Sociale, Mutuelle, etc...).
— Aucune admission sur titre.
— Pas d'auditeurs libres.
— Il s'agit d'enseignement initial, de lycée, post-baccalauréat. Un centre de formation continue est ouvert aux professionnels salariés depuis 2 ans.

CONDITIONS D'ADMISSION

— Etre âgé de moins de 28 ans au 1er octobre 1983. Aucune dérogation.
— Etre titulaire d'un baccalauréat **(toutes les sections sont admises)** ou d'un diplôme équivalent.
— Un candidat élève d'une classe de terminale peut subir les épreuves du concours, son entrée est subordonnée à sa réussite au baccalauréat.
— Dans deux cas seulement, un report d'admission d'un an peut être accordé :
- échec au baccalauréat,
- service national.

Le candidat ne peut bénéficier qu'une seule fois de ce report quelque soit la raison qui en motive la demande.
— L'inscription au concours se fait entre le **15 janvier et le 15 mars au plus tard.**
— Le candidat ne peut s'inscrire que pour une seule des trois options.
— Les candidats étrangers sont soumis au même régime que les candidats français.

CONCOURS D'ENTREE

Il a lieu seulement à Paris et se déroule en trois étapes :
1) Test écrits préliminaires de motivation et de connaissances - durée : 1/2 journée - résultats le soir même.
2) Seuls les candidats ayant satisfait aux tests seront admis à subir les épreuves écrites qui détermineront l'admissibilité.
3) **fin juin :** oral - pour les admissibilités seulement. Exercices pratiques et entretiens avec plusieurs jurys composés d'enseignants, de professionnels et d'étudiants - en fin de scolarité - qui établissent la liste des candidats définitivement admis.

SON : Matières
— Français, coeff. 1, durée 4 h*
— Electricité, coeff. 1, durée 3 h
— Mouvements vibratoires, coeff. 1, durée 3 h
— Mathématiques, coeff. 1, durée 3 h

* non compris la projection ou l'audition éventuelle.
A chaque étape du concours, le jury, après délibération, se réserve le droit de déterminer les notes éliminatoires selon les matières et les sections.

PROGRAMME DU CONCOURS SON

1) Français : commentaire d'un texte ou d'une bande sonore. Cette épreuve a pour but de déceler la sensibilité du candidat et ses facultés d'analyse critique dans le domaine du son.

2) Mouvements vibratoires :
(niveau des terminales scientifiques et techniques) :
— propagation d'un signal, onde progressive
— ondes électromagnétiques
— oscillateurs mécaniques et électriques
— ondes sinusoïdales
— appareil producteur de son - haut-parleur électrodynamique

3) Electricité (mêm programme que section Photo)

4) Mathématiques (même programme que section Photo)

5) Oral (admissibles) : entretiens avec des jurys spécialisés dans les trois orientations suivantes :
— sens pratique et habileté manuelle,
— sens esthétique (écoute critique), culture générale,
— motivation et connaissance de la profession et des techniques utilisées dans la pratique de l'enregistrement et de la restitution des sons.

PROGRAMME DES ETUDES ET SCOLARITE

Le programme pour les trois sections correspond à l'examen du BTS. Ce programme d'examen est en principe disponible au CNDP, 13 rue du Four, 75270 Paris Cedex 06.
L'année scolaire se déroule selon le calendrier de l'enseignement secondaire.

Les cours ont lieu tous les jours de 8h30 à 12h30 et de 14h à 18h.
La formation donnée à l'Ecole est une formation polyvalente, à l'intérieur de chacune des trois sections : photo, cinéma, son.
Tous les cours sont obligatoires.
A la fin de la première année, l'examen du livret scolaire détermine le passage en 2e année.
Il n'y a pas de redoublement possible.
L'emploi du temps extrêmement chargé ne permet pas aux étudiants de travailler ni de suivre des cours dans d'autres établissements.
Un stage en entreprise de un mois est prévu en fin de première année.

DEMARCHES DIVERSES

1) Bourses d'enseignement supérieur : La demande ne doit pas nous être envoyée mais doit être faite depuis l'établissement d'origine, avant le mois d'avril.
La correspondance doit être adressée à : M. le Recteur de l'Académie de Paris - D.E.P.U.B. 2 Service d'Enseignement Supérieur, 47, rue des Ecoles, Paris 5e.

2) Hébergement : La demande d'admission en résidence universitaire doit se faire au mois de janvier au CROUS de Paris, 39 av. Georges Bernanos, Paris 5e, ou au CROUS de Versailles : Lycée Marcel Roby - B.P. 109 - 78103 St-Germain en Laye pour les résidences d'Antony, de Fontenay aux Roses et de Chatenay Malabry.

EPREUVES DU CONCOURS D'ENTREE 1982
Section SON

Mouvements vibratoires

I) Etude d'un oscillateur linéarisé : le pendule pesant. Application au "pendule simple" constitué par un fil inextensible et sans masse de longueur l à l'extrémité duquel est fixée une masse ponctuelle m. Le pendule oscille autour de l'axe horizontal passant par l'autre extrémité du fil.

II) Un pendule P, considéré comme simple, est constitué d'une sphère de masse 1 kg suspendue à un axe horizontal par un fil fin de masse négligeable.
1) On compare ses oscillations à celles d'un pendule d'horloge astronomique de période T' = 1 seconde. Les deux pendules sont en coïncidence, c'est-à-dire qu'ils passent simultanément par la position verticale avec des vitesses de même sens, toutes les 8 minutes 16 secondes. Le pendule astronomique est légèrement plus rapide. Calculer la période T du pendule P.
2) Quelles sont les valeurs limites de cette période si les coïncidences paraissent persister pendant 8 secondes, depuis 8 minutes 12 secondes jusqu'à 8 minutes 20 secondes ?
3) Déterminer la longueur du pendule P
4) A partir de sa position de repos le pendule P est écarté de sa position d'équilibre d'un angle égal à 10 degrés puis abandonné sans vitesse initiale. Les frottements étant négligés, calculer la vitesse du centre de la sphère quand celle-ci passe par sa position d'équilibre.
5) Le pendule P continuant d'osciller, ses oscillations s'amortissent. Leurs amplitudes ont diminué de moitié après 680 oscillations.
Calculer le travail des forces de frottement pendant ce temps.
6) Déduire le travail moyen de ces forces par période ainsi que la puissance moyenne nécessaire pour maintenir l'amplitude des oscillations constantes. On donne : $a = 9{,}81\ ms^{-2}$.

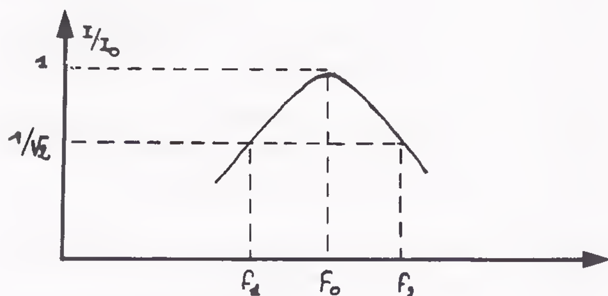
III) Programmation d'un mouvement vibratoire le long d'une corde.

A : Etude des vibrations :
1) Un point matériel A est animé d'un mouvement sinusoïdal rectiligne de fréquence N = 60 Hertz et d'amplitude $a = 4.10^{-3}$m.
L'origine des temps étant pris à l'instant où le point A passe par sa position d'équilibre dans le sens positif des élongations, déterminer l'expression de son élongation y en fonction du temps.
2) Le point A se déplaçant dans le sens des élongations décroissantes, à quels instants l'élongation du point A sera-t-elle égale à 2.10^{-3}m.
3) Le point matériel A est pris à l'extrémité d'un vibreur lié à une corde élastique sans raideur et de longueur infinie, à laquelle il imprime des vibrations transversales.
Les vibrations se propagent le long de la corde avec une célérité $V = 20\ ms^{-1}$.
Déterminer l'expression en fonction du temps de l'élongation d'un point B situé à $d = 6.10^{-2}$m de A.
4) Quelle sera l'élongation du point B à l'instant t = 0,12 s.

B : Etude de la célérité de propagation des vibrations :
1re expérience : La corde de longueur 1= 5 m est tendue entre deux points fixes.
Un ébranlement transversal se propage le long de cette corde et effectue trois allers et retours en 1,6 s. Déterminer la célérité de propagation.
2e expérience : On détermine la célérité de la propagation à partir de la mesure de la masse de la corde : 15.10^{-3} kg, valeur exacte, et de la mesure de la tension : 1,1 newton. Déterminer la célérité de la propagation.
Précision des résultats :
La longueur de la corde est déterminée à $2{,}5.10^{-2}$ m, le temps est mesuré à 0,1s et la tension de la corde à 0,01 N.
Evaluer pour les deux expériences la précision des résultats. Quelle valeur de la célérité doit-on choisir ?

I) Question de cours : Le circuit oscillant.
1) Décrivez une expérience permettant de mettre en évidence le phénomène de résonnance dans un circuit RLC série.
2) Etude succinte des oscillations de la tension aux bornes du condensateur.
3) Influence de la résistance R sur les divers régimes oscillatoires.
4) Etablir l'équation différentielle du circuit oscillant non amorti, la variable étant q.
5) Solutions de l'équation différentielle, en déduire l'expression de la pulsation propre du circuit.

II) Un générateur de résistance interne négligeable délivrant une f.e.m. sinusoïdale U eff de fréquence variable alimente un circuit RLC série.
1) Pour une pulsation ω , exprimer l'impédance Z du circuit ainsi que l'intensité I eff du courant et le déphasage Ø du courant par rapport à la tension.
2) Représenter sur le même graphe l'allure des deux courbes
$I = f(\omega)$ et $Ø = f(\omega)$ pour $0 < \omega < \infty$
3) Application numérique :
U eff = 10 volts, R = 100Ω , C = 0,1μ F, L = 0,25 H
Construire le diagramme de Fresnel relatif aux tensions aux bornes des éléments pour f = 500 Hz et f = 2000 Hz
4) Exprimer la d.d.p. Uc aux bornes du condensateur à la pulsation de résonnance ω_o.
Montrer que cette d.d.p. peut s'exprimer sous la forme Uc = Q.U ou Q est appelé coefficient de surtension.
Application numérique : valeur de Q à partir des données précédentes.
5) Exprimer Q en fonction de R, L, ω , puis en fonction de R, L, C.
6) Déterminer l'expression de la bande passante du circuit qui est définie de la façon suivante :
$B = f_2 - f_1$



I_o : courant à la fréquence fo
I : courant à une fréquence quelconque f
faire l'application numérique à partir des données précédentes et vérifier la relation

$$B = \frac{fo}{Q}$$

III) Le cadre rectangulaire A B C D d'un galvanomètre magnéto-électrique comporte 600 spires de fil de cuivre cylindrique isolé de diamètre d = 0,1 mm.
L'épaisseur de l'isolant est négligeable devant le diamètre du fil.
On donne : — dimensions du cadre : hauteur B C = A D = 3 cm, largeur AB = CD = 2 cm — résistivité du cuivre : $1{,}57.10^{-8}\,\Omega$.m.
1) Calculer la valeur de la résistance du cadre, g.
2) Le champ magnétique dans l'entrefer a pour valeur B = 0,1 Tesla.
Quelle est la valeur de la constante de torsion du fil de suspension du cadre si ce dernier dévie de 30° lorsqu'il est parcouru par un courant de 0,5 mA ?
3) Le fil de torsion supporte un miroir M éclairé par une lampe fixe. Avec ce miroir on forme l'image de la lampe sur une règle graduée placé à 0,5 m de M. Calculer l'angle de rotation α du cadre correspondant à une déviation d de 2 cm de l'image de la lampe sur la règle graduée.
4) Déterminer la sensibilité i sur d de l'ensemble cadre affichage lumineux (en A/mm)
5) Le galvanomètre est utilisé, sans le miroir, en appareil de mesure à aiguille.
L'aiguille atteint sa déviation maximale pour un courant de 0,9 mA.
On modifie la sensibilité du galvanomètre afin que sa déviation maximale se fasse pour un courant de 1 mA. A cet effet, on utilise une résistance S, comment celle-ci doit être montée, et quelle est sa valeur. La nouvelle résistance du galvanomètre modifié sera notée g'.
6) Le galvanomètre modifié de résistance interne g' est utilisé pour réaliser un contrôleur universel ayant les fonctions et calibres suivants :
a) ampèremètre : calibres 1 mA, 10 mA, 100 mA, 1 A
b) voltmètre : calibres 1 volt, 10 volts, 100 volts
7) Calculer, pour chacun des cas, les valeurs des résistances à utiliser.
8) Représenter un schéma électrique de l'ensemble.
9) Le galvanomètre, sur le calibre 1 mA, est utilisé en Ohm-mètre fonctionnant avec une pile de f.e.m. E = 1,5 Volts et de résistance interne négligeable.
Une résistance R (ajustable pour compenser l'usure de la pile) est montée en série pour calibrer l'appareil en position zéro ohm (cordons de mesure courcircuités)
Quelle sera la valeur de cette résistance ?
10) Le cadran de l'appareil est gradué en 100 divisions égales.
En supposant que l'expérimentateur peut, au mieux, apprécier une dévision de l'aiguille de une division, quelle sera la valeur maximale de la résistance que l'on pourra mesurer avec cet appareil ?

EPREUVES DES EXAMENS

Chaque année « L'Education Musicale » consciente des besoins du corps professoral et des candidats s'efforce de publier les textes des épreuves des différents examens et concours :

- **C.A.P.E.S.;**
- **Epreuve facultative au baccalauréat;**
- **Baccalauréat, option A 6;**
- **Baccalauréat technicien musique F11.**

Nous prions instamment nos collègues de nous faire parvenir les textes de session 1983 le plus rapidement possible.

Ils paraîtront dans « L'Education Musicale » à partir du n° 301 - octobre 1983.

Merci d'avance.

I) Soit la suite (U_n) $n \in N^*$ définie par :

Coeff : 1

Durée : 3 h

$$\forall n \in N^* \quad U_n = 2^{-\frac{n+1}{3}}$$

1) Montrer que $(U_n)_{n \in N^*}$ est une suite géométrique, calculer sa raison q et ses trois premiers termes en fonction de $\sqrt[3]{2}$

2) Calculer $S_n = \sum_{i=1}^{i=n} U_i$ ainsi que $\lim_{n \to +\infty} S_n$

II) Déterminer les formes trigonométriques des nombres complexes suivants :

z_1 , z_2 , z_3 , z_4 , $\overline{z_1} z_3$, $\frac{z_2}{z_4}$ et z_1^3

si $z_1 = 1 - j\sqrt{3}$, $z_2 = \sqrt{3} + j$,
$z_3 = 1 + j$ et $z_4 = 1 - j$.

avec j nombre imaginaire pur de module 1 et d'argument $\pi/2$.

III) Soit f la fonction polynôme du troisième degré définie par :
$F(x) = ax^3 + bx^2 + cx + d$ $(a \neq 0)$.

Montrer que $(\forall x_0 \in R)$, $(\forall x \in R)$

$$f(x) = f(x_0) + (x - x_0) f'(x_0) + \frac{(x-x_0)^2}{2} f''(x_0) + \frac{(x-x_0)^3}{3!} f'''(x_0).$$

Utiliser ce résultat pour calculer une valeur approchée à 10^{-4} près de $f(2{,}001)$, f étant définie par $f(x) = x^3 + 4x^2 - 15x + 8$

IV) Calculer les intégrales suivantes :

$$I_1 = \int_0^{\alpha} \cos^4 x \, dx \qquad I_2 = \int_0^{\alpha} \sin x \cos^4 x \, dx$$

où $\alpha \in \mathbb{R}$

$$I_4 = \int_1^3 \frac{x}{(x^2+1)^2} dx$$

V) Etudier la fonction f définie par :
$(\forall x \in R)$ $f(x) = e^x (x^2 - 1)$ et construire sa représentation graphique dans le plan muni du repère $(O ; \vec{i}, \vec{j})$.

Déterminer l'aire de l'ensemble (D) des points du plan dont l'abscisse est comprise entre $-1 - \sqrt{2}$ et 1, l'ordonnée comprise entre 0 et $f(x)$.

VI) Résoudre dans R l'équation suivante :

$$2 e^{2x+1} + e^{x+1} = e^{1+\text{Log}6}$$

FILIERE A.M.U.D.
Animation musicale et disquaires

Devant l'accroissement de la demande de culture et de pratique musicales que l'on peut constater en France depuis plusieurs années, l'Université de Paris VIII a décidé la création au sein du Département Musique d'une filière de formation nouvelle : ANIMATION MUSICALE ET DISQUAIRE (A.M.U.D.).

Deux années d'études après le DEUG de Musicologie permettent aux étudiants d'accéder aux secteurs professionnels liés à ce développement.
— mise en place d'ateliers vocaux ou instrumentaux;
— activités d'éveil ou d'initiation pour tous les publics (maternelles, scolaires, adultes, secteurs sociaux défavorisés...)
— organisation/gestion/coordination d'actions musicales au sein de structures culturelles ou sociales : MJC, CAC, CC, Directions de la Musique, Associations locales ou nationales, etc...
— animation/gestion des discothèques publiques ou privées etc...) et vente-conseil en secteur commercial etc...

Les études proposées ci-après seront sanctionnées par **un Diplôme d'Etudes Supérieures d'Université** (DESU). Dans certaines conditions détaillées plus loin, l'obtention de la Licence d'Education musicale pourra être simultanée à celle du DESU.

Conditions d'inscription

• Les étudiants titulairesdu **DEUG Musique** peuvent poser leur candidature à l'AMUD en présentant leur dossier d'attestation d'U.V. du département Musique.

Les étudiants provenant d'une autre Université **ou d'un Conservatoire,** fourniront les photocopies de leurs diplômes pour attribution d'équivalences.

• Pour s'inscrire à l'AMUD, les U.V. suivantes sont exigées dans la composition du DEUG Musique :
— 1 U.V. de Direction chorale
— 2 U.V. d'audition niveau II
— 2 U.V. d'écriture harmonique niveau I
— 1 U.V. d'électro-acoustique.

S'il manque aux postulants 4 U.V. maximum parmi les 8 obligatoires ci-dessus, il leur sera possible de les aquérir au rythme suivant : 2 U.V. pendant la première année AMUD et U.V. pendant la seconde année. (c'est-à-dire que les étudiants dans cette situation prépareront 12 U.V. par an). La délivrance du diplôme final AMUD sera liée à l'obtention de ces U.V. manquantes.

Dispositions pédagogiques particulières

• Les étudiants qui auraient obtenu en Juin 83, 18 U.V. sur les 20 du DEUG Musique, parmi lesquelles figureraient les 8 obligatoires ci-dessus énoncées, pourront, par dérogation exceptionnelle, présenter leur demande d'inscription à l'AMUD.

• Un système d'équivalence est mis en place entre le Département Musique et l'AMUD pour permettre aux étudiants de la filière désireux d'acquérir parallèlement la Licence d'Enseignement Musique et l'obtenir dans le cadre des règlements de la scolarité de Paris VIII.

Contrôle des connaissances

Il est effectué sur les bases suivantes : 80% contrôle continu, 20% examen.

Cursus détaillé

PREMIERE ANNEE
Cours obligatoires :
— organisation et gestion des activités musicales (2UV)
— écoutes comparatives organologiques (2 UV)
— travail vocal individuel (2 UV)
— ensembles instrumentaux (techniques de créations collectives) (2 UV).

Ateliers (un cours à choisir parmi les deux suivants) :
— musique de scène (2UV)
— problématique des méthodes actives (2 UV).

Ateliers de week-end : (2 cours à choisir parmi les quatre suivants) :
— animation et pratiques de la danse (1 UV)
— lutherie (création et fabrication d'instruments) (1 UV)
— ensemble vocal (pratique et direction) (1 UV)
— Commedia dell'Arte (pratique théâtrale et musicale) (1 UV)

Durée hebdomadaire des cours : 20 heures environ*

Modalités d'inscription

Demande d'inscription : à adresser à Madame ANDREANI — AMUD — (Département Musique) - Université de Paris VIII - 2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex 02.

Joindre à votre demande les **photocopies certifiées conformes :**
— du **DEUG de Musicologie** (à défaut, une attestation provisoire) ou
— de **tous diplômes musicaux** (Prix de Conservatoires Régionaux,...) destinés à établir des équivalences, ainsi que du **baccalauréat** si vous en êtes titulaire.
— Si votre demande est acceptée, vous recevrez selon les cas :
• un **dossier de transfert universitaire,** à remplir et à renvoyer le plus tôt possible à l'adresse ci-dessus.
• un **dossier de première inscription** à l'Université, à remplir et renvoyer impérativement ENTRE LE 27 JUIN ET LE 25 JUILLET au :
Service des inscriptions - Université de Paris VIII - 2, rue de la Liberté - 93526 Saint-Denis Cedex 02.

DEUXIEME ANNEE
Cours obligatoires
— organisation et gestion des activités musicale (2 UV)
— techniques d'impression et circuits d'informations (1 UV)
— psycho-pédagogie des groupes (1 UV)

Ateliers (deux cours à choisir parmi les quatre suivants) :
— documentation (1 UV)
— pratique et composition électro-acoustique (1 UV)
— pratique et création audio-visuelle (1 UV)
— jeux vocaux (1 UV)

Ateliers de week-end : approfondissement
les deux matières choisies en première année doivent faire l'objet d'une nouvelle session, en approfondissement. (2 UV)

Pratiques des actions musicales : cours et stage obligatoires.
— formation pratique (stage en milieu professionnel, d'au moins 150 heures, donnant lieu à un rapport d'activités)
— cours de synthèse (2 UV).

Durée hebdomadaire des cours : 12 heures environ*, plus stage en milieu professionnel.

* *Compte tenu de l'intérêt que portent le Ministère de l'Education Nationale et le Ministère de la Culture à cette formation, il n'est pas exclu qu'en 83-84 les deux Ministères puissent accorder aux futurs animateurs six heures hebdomadaires de formation musicale, en renforcement du cursus proposé ici. Ce qui pemettrait aux candidats de justifier d'un niveau technique correspondant à un plus large éventail de fonctions en animation musicale.*

Informations diverses

- **Aux lundis de l'Athénée du 11 avril**

José Van Dam a donné un beau récital de mélodies :
— Les amours du poète, interprété en grand artiste.

Puis, 4 poèmes en français de Heine écrits en 1914, sur une musique de Guy Ropartz
— Tendrement enlacer, ma chère bien aimée
— Pourquoi vois-je parler la rose parfumée
— Ceux qui parmi les morts d'amour
— Depuis que nul rayon de tes yeux bien-aimés.

"L'éducation musicale" s'est réjouie de voir que la musique de Ropartz n'est pas tombée dans l'oubli, bien qu'elle soit trop rarement jouée — et félicite l'artiste de l'avoir si bien fait vivre.

- **I.S.M.E.** Section Française de la Société Internationale pour l'Education Musicale.

Le rapport du Stage International (I.G.M.F.) qui s'est déroulé à VIENNE du 21 Juin au 26 Juin 1982 a paru dans le bulletin de l'I.S.M.E. de Février 1983, le stage comportait deux parties divisés en Pédagogie musicale et Thérapie musicale.

Vous pouvez obtenir ce texte en écrivant à Madame LEDUC, 13 rue du Docteur Morère - 91120 PALAISEAU

- **ANGERS**

STAGE MUSIQUES CHORALES du 2 au 10 Juilllet en collaboration avec le GROUPE VOCAL DE FRANCE au programme :
Messe de STRAVINSKY direction Michel TRANCHANT
Messe de MACHAUT direction Mireille PATROIS
Musique religieuse Russe direction Max RANNOU
Sabaracaline de GLODEANU direction Claude MARTINET
Prix : 900 F stage + pension complète
600 F stage + repas uniquement

La participation au stage assurera la gratuité pour de nombreuses manifestations du Festival "ANGERS/MUSIQUES DU XXe s.".

Les animateurs musicaux, eux-mêmes professeurs d'éducation musicale ont souhaité que leurs collègues soient informés au mieux de cette activité.

Inscriptions : C. RANNOU 2, rue E. Blavier 49000 ANGERS - Tél. 43.02.33

- **ARLES**

Rencontre Nationale de Chant Choral de l'Age d'Or.
1ères Automnales 20-27 Septembre, organisé par le Mouvement A CŒUR JOIE

En 1980, A Cœur Joie fondait officiellement la Branche des Aînés ou "Branche d'Or" et en confiait la responsabilité à André Garreau, instructeur national et chef de "La Psalette de Marseille".

Une nouvelle initiative vient d'être prise : celle de réunir quelques 500 participants, pré-retraités et retraités pour une semaine exceptionnelle à Arles du 20 au 27 septembre prochain. "Les Premières Automnales" organisées par A Cœur Joie bénéficient du patronage de l'ALVIR (Association Loisirs et Vacances des Institutions de Retraités). Au programme : trois ateliers de chant choral, des animations, des concerts, une découverte du folklore, des excursions... Une semaine certes chargée, mais son rythme tient compte des exigences de vie de la tranche d'âge à laquelle elle s'adresse.

Tous renseignements et inscriptions : A Cœur Joie, 8, rue de la Bourse, 69289 LYON Cédex 1. Tel. : (7) 827.35.77 ou ALVIR, 2, rue de Chateaudun, 75009 PARIS. Tél. : (1) 285.89.47.

- **BESANÇON**

Dans le cadre des manifestations du festival de musique de Besançon

— Cours d'interprétation de Musique Contemporaine piano, par Claude Helfer du 5 au 9 septembre

— Cours International d'Interprétation vocale dirigé par Arleen AUGER ouvert à 14 jeunes chanteurs qui seront admis sur curriculum vitae du 5 au 12 septembre.

Tous renseignements et Inscriptions : Marie-Agnès FAURE 32, rue Coquillière 75001 PARIS ou au Conservatoire, Place de la Révolution 25000 BESANÇON.

- **BOURGES**

Académie Estivale Internationale : Musique - Danse - Jazz.

L'Académie Estivale de Bourges, présente cette année du 1er au 10 Juillet pour la musique, la particularité d'être à nouveau puridisciplinaire.

Ainsi, un enseignement pour le violon, le violoncelle, la contrebasse, le violon-alto, la guitare et des cours pour guitare et orchestre.

Ces différentes disciplines seront enseignées sous la double responsabilité de **Jean COUSINEAU,** Directeur "Des Petits Violons" à Québec et de **Alvaro PIERRI** pour la guitare.

Pour le Jazz du 4 au 18 Juillet. Disciplines prévues

Instrument : Saxophones, trompette, trombonne, piano, guitare, basse-contrebasse, batterie-percussion, solfège, initiation à l'harmonie, étude des Résonnances naturelles, initiation à l'Improvisation.

Renseignements et Inscriptions : Service des Affaires Culturelles. Mairie de Bourges.

- **CAHORS**

Concert en l'Eglise de CABESSUT le 26 juin à 21 h. La Chorale direction J. SUDRES professeur d'Education Musicale et l'Orchestre de Chambre National de Toulouse, direction G. ARMAND. CORELLI-DALL'Abaco. VIVALDI et Vesperae Solemnes da confessore. MOZART soprano Gu. SERIN.

- **CASTRES**

CONCOURS NATIONAL DE COMPOSITION MUSICALE, organisé dans le cadre des Semaines de Musique Française avec le concours du Ministère de la Culture, de la S.A.C.E.M. et sous l'égide des "Amis de l'Ecole Municipale de Musique"

Les œuvres présentés devront parvenir avant le 1er octobre 1983. S'inscrire rapidement.

Les concurrents devront écrire une pièce pour clarinette et piano avec la possibilité d'adjonction d'éléments électro-acoustiques.

Ecrire à l'Ecole Municipale de Musique.

• CLERMONT-FERRAND

La Ville de CLERMONT-FERRAND a souhaité marquer le tricentenaire de Jean-Philippe RAMEAU avec un éclat tout particulier.

Les 9 et 10 septembre, l'Orchestre Régional d'Auvergne donnera l'Intégral des 6 concerts en sextuors dans le cadre prestigieux offert par la cour de l'hôtel de Chazerat.

Au mois d'Octobre, l'Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine proposera la création mondiale d'une œuvre de Roger BOUTRY, composée à la mémoire de Rameau.

DARDANUS sera représenté à 2 reprises à la Maison des Congrès au début du mois de novembre.

Enfin, le 2 décembre, l'Opéra Municipal accueillera PYGMALION dans la version qui en est proposée par l'Insitut de Musique et de Danse Anciennes.

A ces manifestations musicales, s'ajoute une exposition au Musée Bargoin, sonorisé pour l'occasion, proposant quatre thèmes principaux :
- iconographie et bibliographie de Rameau - Rameau et ses contemporains - Rameau organiste à Clermont-Ferrand - Le clavecin, l'orgue et les problèmes d'acoustique.

Il convient de noter en outre que la ville de CLERMONT-FERRAND a commandé la réalisation d'une médaille au sculpteur-médailleur auvergnat, Jean-Philippe ROCH.

• DIGNE-LES-BAINS

TROISIEME CONCOURS INTERNATIONAL DE COMPOSITION POUR ACCORDEON.

I - Le 3e Concours International de Composition pour Accordéon de la ville de Digne-les Bains (France) aura lieu le 15 Octobre 1983. Le concours est ouvert aux Compositeurs de toute nationalité sans limite d'âge.

II - Le concours est placé sous l'égide de la Ville de Digne-les-Bains (France), de l'Académie d'Accordéon des Alpes de Haute-Provence, du Groupe G.A.L.A. (Groupe d'Accordéon Littérature Arts) et placé sous la Présidence de Monsieur le Maire, Conseiller Général, Pierre RINALDI.

III - L'objet du concours est une composition dont la forme est laissée au compositeur. 2 catégories sont retenues :
A/ **Quintette :** Accordéon - Violon - Violoncelle - Flûte - Clarinette.
B/ **Quatuor :** Accordéon - Violon - Violoncelle - Flûte.
ou Accordéon - Violon - Violoncelle - Clarinette.

Durée : 15 minutes maximum pour chaque œuvre.

IV - Seules les compositions qui n'ont jamais été publiées et n'ayant jamais obtenu un autre prix pourront être présentées à ce concours.

V - Chaque compositeur ne peut présenter qu'une seule œuvre (A ou B).

VI - Les œuvres devront parvenir au Secrétariat du concours : **OFFICE de TOURISME - B.P. 4 04002 DIGNE-les-BAINS Cédex - (France),** avant le 30 Septembre 1983. Les envois doivent rester anonymes. Aucun nom ne doit apparaître sur les compositions. Dans une enveloppe cachetée doivent figurer les nom et adresse du compositeur. Cette enveloppe doit être jointe à la composition lors de l'envoi.

• FIRMINY

IVe STAGE INTERNATIONAL DE LA CONTREBASSE animé par J.M. Rollez, professeur au C.N.S.M. (Paris).

A ce stage qui se déroulera du 16 au 31 juillet 1983 (outre ses séances collectives et ses cours individuels sur la pratique de l'instrument au sein de l'orchestre, ainsi que l'instrument soliste) participera un chanteur professionnel à l'occasion de cours d'interprétation. L'art du phrasé et la respiration en particulier qui laisse souvent à désirer chez l'instrumentiste à cordes, seont abordés par rapport à l'art vocal.

Inscriptions : Maison de la Culture "LE CORBUSIER" B.P. 26-42702 FIRMINY Cedex.

• LILLE

L'été 1983 sera particulièrement riche puisque l'Orchestre National participe aux festivals de :

— Saint Denis	"Requiem de Mozart
— Aix en Provence	Création mondiale de Landowski avec Rostropovitch et Vichnievskaia Weber/Dvorak/Stravinski
— Vaison la Romaine	2 concerts - Weber/Dvorak/ Moussorgski-Ravel Wagner avec Gewyneth Jones
— Ajaccio	2 programmes - Wagner avec Birgit Nilsson Lalo/Ravel/Moussorgski-Ravel
— Arles	
— Chorégies d'Orange	2 opéras : "GIOCONDA" et "TURANDOT"

• LANGEAIS

9e JOURNEES MUSICALES INTERNATIONALES au Domaine de Vernou, les 25 et 26 Juin, 2 et 3 Juillet de 11 h à 18 h.

Quatre journées de musique "non-stop", entre 11 h et 18 h.

Succession de mini-récitals par des JEUNES ARTISTES VENUS DU MONDE ENTIER.

La musique se fait sous un CHAPITEAU dressé dans une clairière. Le nombre de places est illimité. Les CHAISES-LONGUES peuvent se transporter au gré de chacun.

AMBIANCE DE FETE. Double plaisir de la musique et de la campagne. Facilités de restauration. Garderie d'enfants.

C'est l'ENSEMBLE INSTRUMENTAL ANDREE COLSON qui organise ces Journées Musicales au DOMAINE DE VERNOU où il vit et travaille.

ANIMATEURS : Andrée COLSON et Doda CONRAD

RENSEIGNEMENTS : Domaine de Vernou BP 22 - 37130 LANGEAIS

• LYON

FORLANE

Le collectif de Formation du M.A.M. (Mouvement d'Action Musicale) organise avec la collaboration de la F.N.A.M.U. (Fédération Nationale des Activités Musicales) **UN STAGE du 22 au 27 Août 1983 à Ste Croix (DROME)** comprenant plusieurs ATELIERS DE TECHNIQUES D'EXPRESSION

- Musique électro-acoustique et technologies nouvelles
- Expression musicale à partir des musiques traditionnelles du monde
- Jazz et musique improvisée
- Accordéon diatonique

etc. etc...

en commun : des Séances de Réflexion sur les ENJEUX ACTUELS DE L'ACTION MUSICALE
- Création, information, enseignement, diffusion
- Nouvelles technologies
- Politique musicale et stratégies d'action musicale

Renseignements : 25, rue Imbert Colomés - 69001 LYON

- **MAIGNELAY-MONTIGNY - 60420**

Colonie Musicale - Sessions - Week-End - Journées d'Etude, pour Jeunes et Adultes.
Ateliers divers - Flûte à Bec - Guitare - Flûte Traversière - Piano - Violon.

Pour tous renseignements : Club Musical de l'A.D.E.I.V. Sœur Marie Simone, place du Général de Gaulle 60420 MAIGNELAY-MONTIGNY.

- **MUSIQUE en MORVAN**

Du 21 au 31 Juillet prochain, Autun, ville historique du Morvan, accueillera la huitième édition du Festival "Musique en Morvan". Organisé par le Mouvement A Cœur Joie et la Fédération Européenne des Jeunes Chorales, ce Festival est réalisé autour d'une Semaine Chantante internationale à laquelle participent des chorales de différents pays européens et plus de trois cents choristes français.

Le programme comprend essentiellement cette année une œuvre majeure du répertoire musical : le "REQUIEM" de Giuseppe Verdi sous la direction de Pierre Cao. Ce Requiem, daté de 1874, a été composé à la mémoire de l'écrivain Manzoni; il inclue un "Libera me" déjà écrit pour la mort de Rossini (1869). Cette œuvre s'insère dans le sillage expressif, caractéristique de la verve théâtrale du compositeur.

Du 20 au 31 juillet, trois Académies instrumentales permettront à des instrumentistes de niveau moyen et supérieur de se perfectionner dans trois disciplines :

— **Clavecin** avec Anne-Marie Paillard-Beckensteiner,
— **Flûte traversière** avec Marc Beaucoudray,
— **Harpe** avec Françoise Lefebvre. Ces Académies instrumentales ne sont ouvertes qu'aux adultes.

Enfin, "Musique en Morvan" propose pour la première fois cette année un **stage musical pour jeunes de 10 à 14 ans** autour de la réalisation d'un conte musical (poème de Paul Eluard "Grain d'aile" et musique d'Etienne Daniel).

Renseignements et inscriptions : A CŒUR JOIE, 8, rue de la Bourse, 69289 LYON Cédex 1.

- **MUSIQUE EN HAUTE MAURIENNE**
du samedi 20 Août au mercredit 31 Août

3e Rencontre Européenne de Chant Choral
Stage organisé par l'Association Théâtre et Musique avec le concours du Ministère de la Culture sous la direction de Jacques Grimbert

— Un grand chœur ouvert à tous :
Oeuvres de Gluck, Berlioz et Ravel
Oeuvres de Mozart et Weber

— Un chœur professionnel
ouvert aux choristes professionnels des théâtres lyriques français

— Une pratique d'ensembles
ouverte aux élèves des classes de chant des Conservatoires et Cours privés

Renseignements : Association Théâtre et Musique 64, rue St Honoré 75001 PARIS.

- **MASEVAUX**

Deuxième Académie de l'Orgue (22 au 27 Août 1983). Cours sous la responsabilité des Professeurs Michelle LECLERC (Sens) André STRICKER (Strasbourg) Daniel ROTH (Paris)

Pour mémoire, les célèbres facteurs CALLINET de Rouffach avaient construit en 1842 leur plus grand instrument (54 jeux, 4 claviers et pédalier) en la Collégiale Saint-Martin de Masevaux détruite dans l'incendie du 27 juin 1966. Actuellement la nouvelle église de Masevaux abrite un orgue de chœur (13 jeux, 2 claviers et pédalier) et des grandes orgues de tribune d'Alfred KERN (40 jeux, 4 claviers et pédalier).

Renseignements et Bulletin d'Inscription : Pierre CHEVREAU - Paroisse St Martin - 10, rue de l'Eglise - 68290 MASEVAUX.

- **PRETORIA 1984**
Concours Internationaux de Musique et de Chant

Deux Concours Internationaux de Musique et de Chant, organisés conjointement par l'Université d'Afrique du Sud (UNISA) et le ministère sud-africain de l'Education nationale se dérouleront, en Afrique du Sud en janvier 1984.

Concours International de Piano

Ouvert aux pianistes de toute nationalité, âgés de moins de 33 ans au 31.1.1984, ce concours aura lieu à Pretoria, du 4 au 18 janvier 1984. Le montant total des prix est fixé à 20.000 rands*.

Concours International de Chant

Le Premier Concours International de Chant aura lieu, à Pretoria, du 20 au 28 janvier prochain. Les chanteurs de toute nationalité, âgés de moins de 35 ans au 31.1.1984, peuvent y participer. Les concurrents seront en compétition pour des prix d'une valeur de plus de 12.000 rands.

Renseignements et Inscriptions : Ambassade d'Afrique du Sud : 59, quai d'Orsay 75007 PARIS.

*1 rand = 6,50 FF.

- **SALON DE PROVENCE**

Centre Municipal d'Animation Culturelle, Stage de Guitare du 4 Août au 14 Août 1983 et 6e Concours International René Bartoli les 5 et 7 Août.

STAGE

— Chaque stagiaire devra présenter un programme de son choix. Le préciser lors de l'envoi du bulletin d'inscription.
— Le programme de musique d'ensemble (duo, trio, quatuor, flûte et guitare) sera donné en début de stage en fonction du niveau des stagiaires.

Les cours de Guitare seront assurés par René Bartoli, Bernard Piris, Yves d'Arros, Christiane Mazella.
Les cours de Musique de Chambre par Catherine Bertrand et Georges Piris.

Tous renseignements au Secrétariat René BARTOLI, 8, square des Tisserands 13111 COUDOUX.

- **SCEAUX**
QUINZIEME FESTIVAL DE L'ORANGERIE DE SCEAUX

Manifestation organisée sous l'égide du Conseil Général des Hauts-de-Seine, le 15e Festival offrira 40 concerts entre le 9 juillet et le 2 octobre 1983, dans le cadre prestigieux de l'Orangerie qui s'élève au millieu du Parc de Sceaux, l'un des plus beaux sites de l'Ile-de-France.

Plusieurs thèmes marqueront le Festival 83 :

"Autour de Brahms et du romantisme" — En hommage au grand compositeur né voici 150 ans, intégrale de sa musique de chambre, depuis le duo jusqu'au sextuor.

"Variations autour du trio" — Cette série illustrera la diversité des formations à 3 instruments.

"D'une musique l'autre" explorera les domaines les plus variés de la musique de chambre classique, ancienne et populaire.

Deux points forts : la commémoration du tricentenaire de la naissance de Jean-Philippe Rameau et une série "Grands Solistes" consacrée à 5 récitals de piano.'

Le Festival de l'Orangerie de Sceaux accueillera également de jeunes interprètes, lauréats de récents concours.

Des répétitions publiques commentées auront lieu avant certains concerts.

Une innovation en collaboration avec l'ADIAM 92 : des artistes participants donneront **un cycle de cours d'interprétation.**

- **SULLY sur LOIRE**

STAGE au CHATEAU

Du 11 au 22 Juillet 1983, la Fondation Yehudi Menuhin "Présence de la Musique" et le Ministère des droits de la femme organisent dans le cadre du Festival un stage de formation de "jeunes femmes chef d'orchestre". Ce stage est placé sous la direction **de M. Pierre Dervaux.**

- **STRASBOURG**

OPERA DU RHIN

Le compositeur de la prochaine création de **l'Opéra du Rhin** obtient le prix de la meilleure musique de films au Festival de Cannes 1983. **Jean Prodomidès** a reçu, le 10 mai, dans le cadre du Festival de Cannes, le prix de la meilleure musique de films (français et étrangers) décerné par la Sacem et par le Syndicat national de l'Edition Phonographique pour la musique de Danton, le dernier film **d'Andreij Wajda.**

Serge Ganzl librettiste, René Terrasson metteur en scène se retrouvent avec Bernard Daydé comme décorateur et Jean Prodomidès pour une nouvelle création dont le thème sera "l'Odysée"

19, Place de Broglie - 67008 STRASBOURG.

- **VAISON la ROMAINE** (8 juillet-1er Août)

Le Festival de Vaison-la-Romaine est à l'image de la petite citée qui l'abrite. C'est elle, qui lui communique sa pulsation; elle encore qui vous accueille dans la chaleureuse simplicité de ses ruines romaines ou de sa haute ville médiévale. C'est d'elle enfin dont dépend avant tout l'existence même d'un festival vieux maintenant de plus de soixante ans et dont le théâtre antique est le cœur.

En cet été 1983, le festival offre un programme très varié de Musique, Théâtre, Danse et Variétés.

Hommage à **Rameau** avec Pygmalion et Anacréon en version concert. **Dvorak-Moussorgski** sous la direction de Jean-Claude Casadesus avec Rostropovitch en soliste. **Mozart,** le Requiem sous la direction de Bernard Thomas et pour terminer un concert **Wagner** avec en soliste Gwyneth Jones.

Voilà de quoi satisfaire les plus exigeants

Bureau du Festival 84110 VAISON la ROMAINE

- **VERSAILLES** - Festival

Concert du Conservatoire National (24 Mai)

Pergolèse et Rameau, l'opéra-bouffe italien et l'opéra français sont à l'affiche du Festival de Versailles 1983.

Les 11 et 13 Juin, le théâtre lyrique San Carlo de Naples a donné deux représentations à l'Opéra Royal du **"Flaminio"** de Pergolèse. Le Festival est l'un des partenaires de l'Institut Culturel Italien avec la ville de Paris, la Direction des Musées de France, l'Ecole des Beaux Arts qui accueilleront de grandes expositions de peinture et de dessins.

Quant à Jean-Philippe Rameau dont on célèbre le tri-centenaire de la naissance, Versailles a largement contribué ces dernières années, à le faire redécouvrir par le public. Le 27 Septembre le Festival rendra hommage à la fois à Rameau et à l'English Bach Festival avec **"Platée".** C'est en effet grâce à cet ensemble britannique et à sa directrice, Line Lalandi, que "la Princesse de Navarre", "Hippolyte et Aricie", "Pygmalion", "Naïs", etc, ont été ressuscités à Versailles.

Mais nous voudrions aujourd'hui rappeler l'excellent concert du 24 Mai. Concert donné par **l'Orchestre des professeurs et des élèves du Conservatoire.** Le programme très éclectique comportait le Concerto pour 4 claviers de J.S Bach, l'Ode funèbre pour la Reine-Mary de Purcell, le Boléro de M. Ravel et la **Sarabande de R. Ducasse.**

Qui ne se souvient dans l'ancien cadre des professeurs de la ville de Paris, de Roger Ducasse, Inspecteur Général de la musique ?

Ce fût l'époque la plus brillante de l'enseignement musical dans ces établissements. En ce temps-là, il y avait chaque année des concours interscolaires avec chœurs imposés : chœurs classiques mais aussi œuvres des contemporains : Poulenc, Ibert etc... N'oublions pas non plus l'essor que Roger Ducasse sut donner à la Chorale des professeurs qui participa largement aux concerts classiques : Lamoureux, Concerts du Conservatoire, Champs-Elysées, Cercle Interallié, et maints autres.

Roger Ducasse reste particulièrement cher à l'EDUCATION MUSICALE et aux professeurs qui ont gardé son souvenir. Nous félicitons Monsieur **Jean Aubain** d'avoir mis à son programme la "Sarabande", œuvre de 1910 et de l'avis même du compositeur une de ses meilleures œuvres, inspirée d'une vieille chronique espagnole.

La tenue du Concert fut remarquable. Les interprétations ont suscité les ovations d'un public conquis.

CALENDRIER DE L'ANNEE SCOLAIRE 1983-1984

B.O. nº 13

Art. 2. — La rentrée de l'année scolaire 1983-1984 pour les élèves des écoles maternelles et élémentaires ainsi que pour les élèves des collèges et des lycées est fixée au jeudi 8 septembre 1983 au matin.

Art. 3. — Les périodes d'interruption des classes au cours de l'année scolaire 1983-1984 sont fixées comme suit :

1. **Vacances de la Toussaint**

Zones 1 et 2 : du jeudi 27 octobre 1983 après la classe au jeudi 3 novembre 1983 au matin.

Zone 3 : du vendredi 28 octobre 1983 après la classe au jeudi 3 novembre 1983 au matin.

2. **Vacances du 11 novembre**

Du jeudi 10 novembre 1983 après la classe au lundi 14 novembre 1983 au matin.

3. **Vacances de Noël**

Zone 1 : du jeudi 22 décembre 1983 après la classe au mercredi 4 janvier 1984 au matin.

Zone 2 et 3 : du mardi 20 décembre 1983 après la classe au mercredi 4 janvier 1984 au matin.

Pour les écoles maternelles et élémentaires, les activités et les cours du mardi 3 janvier 1984 sont reportés au mercredi 4 janvier 1984. Pour les collèges et les lycées, sont assurés le mercredi 4 janvier 1984 les activités et les cours normalement prévus cette journée à l'emploi du temps.

4. **Vacances d'hiver**

Zone 1 : du jeudi 16 février 1984 après la classe au lundi 27 février 1984 au matin.

Zone 2 : du jeudi 2 février 1984 après la classe au lundi 13 février 1984 au matin.

Zone 3 : du jeudi 9 février 1984 après la classe au lundi 20 février 1984 au matin.

5. **Vacances de printemps**

Zone 1 : du samedi 31 mars 1984 après la classe au lundi 16 avril 1984 au matin.

Zone 2 : du vendredi 23 mars 1984 après la classe au lundi 9 avril 1984 au matin.

Zone 3 : du jeudi 29 mars 1984 après la classe au lundi 16 avril 1984 au matin.

6. **Vacances d'été**

Zone 1 : du jeudi 28 juin 1984 après la classe au jeudi 6 septembre 1984 au matin.

Zones 2 et 3 : du samedi 30 juin 1984 après la classe au jeudi 6 septembre 1984 au matin.

Art. 4. — La zone 1 comprend les académies de Paris, Créteil et Versailles.

La zone 2 comprend les académies de Bordeaux, Caen, Clermont-Ferrand, Grenoble, Lille, Montpellier, Nancy-Metz, Nantes, Nice et Rennes.

La zone 3 comprend les académies d'Aix-Marseille, Amiens, Besançon, Dijon, Limoges, Lyon, Orléans-Tours, Poitiers, Reims, Rouen, Strasbourg et Toulouse.

Art. 5. — Pour l'académie de la Corse, le calendrier scolaire est arrêté par le recteur après avis des instances régionales dans les conditions définies par l'arrêté susvisé du 2 juin 1982.

Art. 6. — Pour chacun des départements de l'académie des Antilles et de la Guyane, pour le département de la Réunion et pour le département de Saint-Pierre-et-Miquelon, les dates du calendrier de l'année scolaire, seront fixées respectivement par le recteur de l'académie des Antilles et de la Guyane sur proposition de chacun des inspecteurs d'académie, directeurs des services départementaux de l'Education nationale, par le recteur de l'académie d'Aix-Marseille sur proposition du vice-recteur de la Réunion et par le recteur de l'académie de Caen sur proposition du chef du service départemental de l'Education nationale de Saint-Pierre-et-Miquelon.

Art. 7. — Dans le cours de l'année scolaire, une journée de vacances supplémentaire pour les élèves des écoles, des collèges et des lycées s'ajoutant aux vacances prévues par le calendrier établi en application des articles ci-dessus, est accordée par l'inspecteur d'académie, directeur des services départementaux de l'Education nationale, lorsque le maire en fait la demande pour répondre à intérêt local.



La Saison 1983-1984 de l'Orchestre de Paris



PRINCIPALES ORIENTATIONS :

Les programmes de la prochaine saison restent fidèles à la ligne artistique suivie par l'Orchestre de Paris dans la tradition de la Société des Concerts du Conservatoire.

La volonté d'offrir au public une vision complète de certaines œuvres se traduit par la poursuite du grand cycle des symphonies de Mahler par **Rafaël Kubelik** et des intégrales présentées dans le cadre du Festival Mozart (opéras sur des livrets de Da Ponte, concertos pour piano, concertos pour violon, sonates pour piano et violon, etc.).

Grâce au chœur qui lui est associé, l'orchestre pourra, comme dans le passé, ouvrir ses programmes à de grandes œuvres vocales, notamment le "Stabat Mater" de Dvorak et le "Requiem" de Verdi au Palais des Congrès avec en soliste **Luciano Pavarotti.**

Est à signaler également la place réservée aux grands classiques du 20e siècle (Webern, Schönberg) et un certain retour au 17e siècle : Jean-Sébastien Bach (les quatre suites, le 6e concerto bradebourgeois et le concerto pour violon en la mineur), et un concerto du 19e siècle (Bruckner, Berlioz, Beethoven, Strauss, etc.).

L'orchestre poursuivra la création des "Notations" de Boulez en présentant la seconde partie de cette Œuvre. Il créera également une œuvre orchestrale de Luciano Berio, "Bewegung". En musique de chambre, l'accent sera mis sur la percussion : création de "Kaleï", de Delécluse et de "Drumcy", de Crépy.

En outre, cette saison réunit douze des plus grands noms du piano d'aujourd'hui : **Argerich, Ashkenazy, Michelangeli, Katia et Marielle Labègue, Pollini, Larrocha, Duchâble, Serkin, Perahia, Aimard, Chung.** S'y ajoute celui du Directeur, **Daniel Barenboïm,** qui sera présent en sa qualité de pianiste dans les concerts du cycle de musique de chambre, dans les concertos pour piano du Festival Mozart et dans un concert symphonique que dirigera **Zubin Mehta.**

Enfin, l'orchestre développera les nouvelles activités entreprises depuis deux ans pour toucher un public plus large **(concerts d'enfants notamment)** et pour participer à l'action de décentralisation (tournées en province). Il y ajoutera une innovation : un concert offrant à de jeunes solistes français l'occasion d'être les partenaires de l'Orchestre de Paris.

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1982-1983

Numéros 291 à 300 — Octobre 1982 à Juillet 1983

Simone Cusenier
Quelques échos de Fêtes Galantes dans l'œuvre lyrique de Rameau : les Musettes par **Jean Ch. Maillard**
Autour des Pièces de Clavecin en Concert de J. Ph. Rameau par **Jérôme Hantaï**
Existe-t-il une technique vocale propre à Rameau et son époque par **Brigit Grenat**, n° 298 Mai
Wagner par **Pierrette Mari,** n° 296, Mars
Interprétation sémantique du thème de la Chasse au second acte de Tristan de Wagner par **Serge Gut,** n° 296, Mars
L'organisation du temps musical dans les cinq pièces op. 10 d'Anton Webern par **Jean-Louis Leleu,** n° 297, Avril

ICONOGRAPHIES

Verdi remet à Victor-Emmanuel II le plébiscite d'Emilie (1859), n° 291, Octobre
Un **Chef de Chœur** au XVIIIe siècle, n° 293, Décembre
Wagner Portrait. Etude par Aronson, n° 296, Mars
Stradivarius dans son atelier. Dessin de Cavalloti, n° 297, Avril
Jazz, n° 299/300

Commentaires par **Elianne Personne**

ORGANOLOGIE

Le Cornet à Bouquin et ses dérivés, n° 292, Novembre

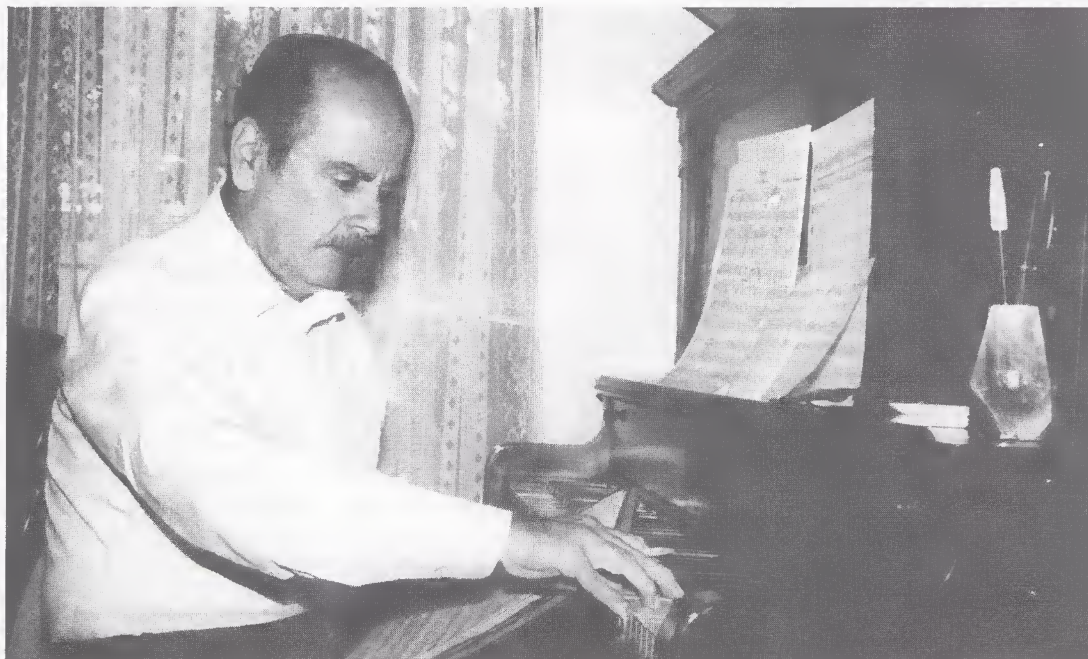
par **Roger Cotte**

DIVERS

Hommage à André Musson : 1901-1982. Professeur Honoraire, Lycée La Fontaine. Directeur de la revue de 1953 à 1982, n° 294 Janvier
Une adaptation française de la méthode Kodaly par **G. Lacroix,** n° 291, Octobre
Les instruments Africains par **J.A. Cellier,** n° 291, Octobre
L'Education Musicale en U.R.S.S. par **A. Sigalova,** n° 292, Novembre
La platine Tourne-Disque par **D. Milan,** n° 293, Décembre
Chœur de l'Education Nationale (création), n° 293, Décembre
Stage de Privas (compte-rendu), n° 293, Décembre
13e Congrès de la Ste Inter. de Musicologie de Strasbourg, n° 294, Janvier
La Solmisation Kodaly par **Jacques Chailley,** n° 295, Février
L'Ecoute ou la Musique des Langues par **Denise Claisse,** n° 295, Février
Prix 1983 de l'Académie des Sciences et des Arts de Dijon décerné à **Daniel Paquette,** n° 298, Mai
Le Festival du Son 1983 par **Hervé Musson**, n° 298, Mai
Parsifal 1982 à Bayreuth par **Henri Constant,** n° 296, Mars
Un ami de Wagner Arthur de Gobineau par **René Duforestel,** n° 296, Mars
Dialogue des Carmélites : souvenirs et quelques réflexions par **M. Poupet,** n° 299/300, Juillet
Echos des Conservatoires, n° 299/300, Juillet

Le compositeur colombien : Santiago VELASCO-LLANOS

par : Jean-Jacques Prévost, agrégé de l'Université
professeur à l'Ecole Normale de Melun



Gabriel Garcia Marquez est un écrivain colombien aujourd'hui très populaire en France. Son épopé romanesque **"Cent ans de solitude"** haute en couleur, retraçant la fondation, la grandeur et la décadence du village de Macondo, traduite en français et publiée (édition du seuil) dès 1968 a connu un très grand succès, notamment auprès des amateurs de littérature étrangère. Cette estime ne s'était pas depuis lors démentie puisque l'an dernier encore le dernier roman de Gabriel Garcia Marquez **"Chronique d'une mort annoncée"** était traduite et éditée en France (Grasset). Nous découvrions une littérature neuve, forte, déroutante, mais combien attachante par son originalité et le dépaysement où elle nous entraînait. La Colombie n'était plus le pays des stéréotypes faciles où la seule évocation de son nom faisait surgir pêle-mêle des images de café, de drogue, d'enfants-pauvres-de-Bogota, d'Orchidées, de fabuleux bijou d'Or et d'Emeraudes, de Bambucco mais avait une histoire, une âme, une réalité quotidienne dont un écrivain de talent commençait à nous révéler la teneur. La découverte d'une civilisation et d'une littérature, et plus exactement de l'une par le truchement de l'autre j'allais avoir forfuitement le bonheur de l'étendre à la musique.

Depuis 1974, je dirige à Fontainebleau une chorale de 60 personnes qui malgré son de "Laudate Dominum" s'adresse sans autres distinctions à toute personne désireuse de chanter et plus particulièrement (mais non exclusivement) de la musique sacrée de toutes confessions. A chaque rentrée quelques arrivées compensent numériquement les départs de fin d'année. En Septembre 1980, une de mes nouvelles recrues, médecin à Fontainebleau depuis 1 an, vivant en France depuis dix ans et originaire de Colombie, me parla à la fin d'une des premières répétitions de son père Santiago VELASCO-LLANOS, compositeur inconnu de moi, résidant à Cali et me montra une ou deux partitions de chœur qu'il avait écrite. Comme dans beaucoup de chorales la répétition se prolonge un peu au Café du coin, et là autour d'un verre de bière, ceux qui pouvaient lire la musique avons déchiffré et redéchiffré cet **"Ave Maria"** et cet **"Eripe Me"**, que nous prenons aujourd'hui tant de plaisir à chanter. Depuis nous avons travaillé plusieurs autres partitions : deux **Villancicos,** un madrigal : **Ojos Claros,** une berçeuse : **Cancon de Cuna",** et nous les intégrons toujours à nos programmes de concert, non sans quelque fierté, il est vrai, d'être les seuls à avoir pour l'instant ce privilège, mais en espérant qu'il sera bientôt partagé par d'autres (c'est sans doute, après tout, la raison d'être essentielle de cet article). Lorsque le public nous réserve un accueil favorable c'est toujours avec une intention particulière pour l'œuvre de Velasco, et j'ai quelquefois à me dessaisir à la fin d'un concert de quelques photocopies de manuscrit (l'œuvre n'étant pas éditée) pour satisfaire la curiosité d'un auditeur musicien. Le BACH-CHOR de Konstanz avec lequel nous sommes jumelés s'est très vite intéressé à cette musique, et je pense qu'elle commencera bientôt à être chantée en Allemagne.

Le compositeur VELASCO, lui-même chef de chœur, écrit magnifiquement et simplement pour les voix, dans un langage qui n'est pas sans évoquer, peut être, celui de Poulenc au d'Honegger (les compositeurs d'Amérique latine confessent facilement leur admiration pour la musique française). Lorsque je dis : "simplement" cela signifie qu'une chorale "de base" travaillant sérieusement peut chanter la plupart des œuvres de VELASCO. Cela mérite d'être souligné et encouragé à l'heure où beaucoup de chefs de chœur sont encore et toujoursà la recherche d'un répertoire contemporain accessible, original, et bien sonnant, et ce malgré les indéniables et louables efforts de quelques éditeurs français strictement spécialisés dans la musique chorale.

De la musique chorale, j'ai eu la curiosité de m'intéresser à la musique symphonique et à la musique de chambre. J'ai été très aidé pour cela par la fille du compositeur qui a mis à ma disposition tout ce qu'elle possédait en partition et cassettes (copies d'émissions radiodiffusées depuis Bogota ou Cali). J'ai été notemment frappé par l'admirable deuxième symphonie pour cordes (1966) en trois mouvements dont le deuxième s'apparenterait (pour donner un ordre d'idée) au climat du deuxième mouvement du concerto en sol de M. RAVEL. Il existe de ce deuxième mouvement une version pour Orgue que j'ai eu beaucoup de plaisir à jouer plusieurs fois en concert.

Son œuvre d'orchestre est parfois délibéremment inspirée par le folklore, c'est le cas, notemment, de **"El Guachupecito"**, suite en 7 parties sur des thèmes noirs du littoral pacifique (1964), de **Temas Andinos de Colombia** (1979) sur des thèmes métisses : Espagnols-Noirs d'Afrique, de **Danza Indigena** (1941) sur des thèmes indiens du sud de la Colombie.

A propos de sa suite enfantine (1970) pour piano, puis pour orchestre en cinq mouvements le critique Otto de Greiff a pu écrire le 19 juin 1978 dans **"El Tiempo" :** "L'orchestration est claire et simple, sans prétention, et, ce qui nous est cher, c'est qu'elle n'est pas entaché d'un nationalisme déplacé, c'est une suite d'Orchestre qui répond très bien à son objectif qui est de faire de la musique exprimant l'enfance mais à l'intention des adultes".

La musique de chambre n'est pas négligeable et j'ai beaucoup aimé la très belle **"Romanza"** (1945) pour violon et piano et les deux quatuors à cordes (1945 et 1946). A ce propos dans le journal **"El Pueblo"** du 23 Oct. 1980 Octavio Gamboa écrit à la suite d'un concert du quatuor de Budapest : " Les éloges que je voudrais faire pour le concert qui a été donné par le quatuor de Budapest à Cali sont à propos du Scherzo d'un quatuor de Santiago VELASCO-LLANOS. Mis à part tout chauvinisme, cet extrait est d'une grande qualité. Il contient une mélodie qui reste gravée dans nos mémoires parce qu'elle est écrite de façon fine et subtile et révèle les grandes connaissances techniques de l'auteur. Le quatuor de Budapest avait eu connaissance de cette œuvre quelques heures à peine avant le concert et il l'a joué comme s'il faisait partie de son répertoire; ce qui révèle non seulement le professionnalisme des interprètes mais la façon juste de sa facture. Elle a beaucoup surpris le public qui l'a particulièrement appréciée.

L'œuvre pour piano très abordable techniquement recèle de très grandes beautés, et j'ai, en particulier, eu beaucoup de plaisir à travailler et à donner en concert : le **prélude en Mi Majeur** (1940), la **Habanera tragica** (1957) qui est polytonale et polyrythique, la **Cancion de Cuna (1946) et Debussyana** (1958).

Avant que de donner quelques succintes indications biographiques sur le compositeur, qu'il me soit permis d'annoncer que la chorale : **"LAUDATE DOMINUM"** a fait entendre les œuvres de chorale citées dans cet article au cours d'un concert auquel elle participa à l'Oratoire du Louvre à Paris le dimanche 7 Novembre 1982.

Biographie :

Le compositeur colombien Santiago VELASCO-LLANOS est né à Cali le 28 janvier 1915. Il obtient son baccalaurét en 1934. Parallèlement à ses études secondaires il entreprend des études musicales dans les conservatoires de sa ville natale sous la direction de Antonio-Maria VALENTIA (1906-1954). Celui-ci extraordinaire pianiste, élève de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum (1922 à 1932) lui fait partager son admiration pour la musique française et en particulier les "harmonistes" : Franck, Fauré, Debussy, Ravel. En 1941, il y remporte les prix de solfège, d'harmonie et de contrepoint. Ne pouvant se rendre en Europe à cause de la guerre il se rend au Chili pour parfaire ses connaissance de composition, orchestration, direction d'orchestre et de chorale ainsi que de pédagogie musicale auprès de Carlos ISAMITT, Pedro HUMBERTO ALLENDE, Armendo CARVAJAL, mais surtout Domingo SANTA CRUZ (Né en 1899) qui lui révèle Bach et l'art du contrepoint et de la Fugue; ceci dans le cadre du conservatoire national rattaché à l'Université, où il deviendra lui-même plus tard professeur de composition et d'Analyse. En 1947, il assume la charge d'assistant du chef de l'Orchestre symphonique du Chili. A Santiago ont été crées ses œuvres symphoniques et son quatuor à cordes en do.

A son retour en Colombie, il est nommé en 1950, directeur du conservatoire national de musique à Bogota; en 1956, directeur du Conservatoire Antonio-Maria VALENTE à Cali. Il est le fondateur du nouvel Orchestre symphonique de Columbie, ainsi que plusieurs chorales. Il est aussi l'un des fondateurs de l'Université des Andes à Bogota.

Ses œuvres (une soixantaine) symphoniques, de chambre, chorales, et piano ont été interprétées en Colombie, au Chili et différents pays d'Europe; certaines d'entr'elles notemment chorales ont été primées lors de différents concours.

J.J. Prévost

"Contribution à la connaissance
de la musique contemporaine :
le compositeur SANTIAGO VELASCO LLANOS
par Prévost

YAMAHA

le 1er pas vers la virtuosité

INSTRUMENTS D'ÉDUCATION MUSICALE



YAMAHA

chez les revendeurs d'instruments de musique